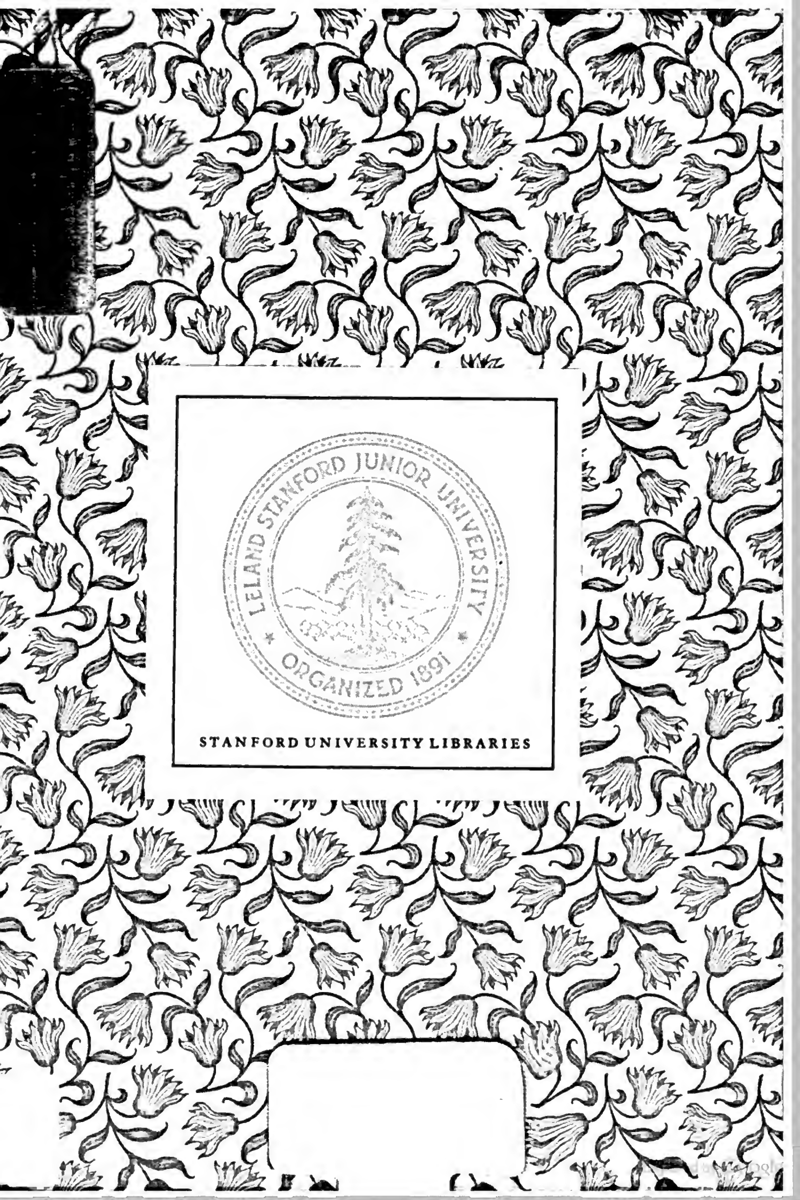
Literarisches Skizzenbuch

Josef Bayer

Literarisches Skizzenbuch

Josef Bayer


LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES



Bibliothek
Deutscher Schriftsteller
aus Böhmen.

Herausgegeben

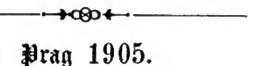
im Auftrage der

Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen.

Band XVI.

Josef Bayer, Literarisches Skizzenbuch.

Prag 1905.

J. G. Calve'sche k. u. k. Hof-  u. Universitäts-Buchhandlung.

(Josef Koch.)



Literarisches Skizzenbuch.

Gesammelte Aufsätze

von

Josef Bayer.

Mit dem Bildnis des Verfasser.

Prag 1905.

J. G. Calve'sche k. u. k. Hof- u. Universitäts-Buchhandlung
(Josef Koch).

Literarisches Skizzenbuch.



Gesammelte Aufsätze

von

Josef Bayer.

Mit dem Bildnis des Verfassers.

Prag 1905.

J. G. Calve'sche k. u. k. Hof- u. Universitäts-Buchhandlung.

(Josef Koch.)

Druck von Carl Bellmann in Prag.

Vorwort.

In einer Zuschrift der hochgeehrten Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen vom 20. Juni 1903 erging an mich die geneigte Aufforderung, der den zeitgenössischen Autoren gewidmeten Abteilung der Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen mit einer Sammlung meiner Aufsätze mich anzuschließen. Mit größter Dankbarkeit begrüßte ich diesen, für mich so ehrenvollen Antrag. Nachdem ich meine schriftstellerische Tätigkeit, den Weg mir suchend, ehedem in Prag begonnen, konnte es mich in hohem Alter nur freudig bewegen, mich zuletzt wieder nach der Heimat literarisch zurückberufen zu sehen.

Eine lange Folge von Jahren verlief bei mir — namentlich während meiner Wiener Existenz — in journalistischer Beschäftigung, ohne daß ich berufsmäßig Journalist gewesen wäre. Dieselbe teilte sich, dem doppelten Zuge meiner Bildungsbestrebungen gemäß, einmal nach der literarisch-dramaturgischen, dann ebenso nach der kunstwissenschaftlichen Richtung; es war dies eine Teilung, die freilich auch vielfach, je nach den wechselnden Beziehungen zum Tage, in Zersplitterung hinüberging.

Indem ich nun hier eine gewisse Gruppierung von Aufsätzen der ersteren Gattung versucht habe, leitete mich bei der Auswahl derselben zunächst die Einheitlichkeit bestimmter Grundanschauungen, soweit eine solche bei der Verschiedenheit der äußeren Anlässe immer nur festgehalten werden

konnte. Da dürften denn diese zerstreuten, kleinen Essais, die in der weiten Zeitstrecke zwischen 1874 bis 1905 auseinanderliegen, doch nachträglich zu einem Buche zusammengewachsen sein, und sich in diesem unmittelbar hinter einander fortlesen lassen. — Herrn Professor Dr. August Sauer, der bei angestrengter gelehrter Arbeit doch zugleich die sorgfältigste Überwachung der Korrektur übernahm, spreche ich hiebei meinen verbindlichsten Dank aus.

So wende ich mich denn in spätesten Lebenstagen wieder zur Heimat zurück, und weiß wohl, daß dort treue Augen teilnehmend auf diesen Blättern ruhen werden. Eine edle, hochgebildete Dame, Frau Ottilie Ehlen, deren geistreicher brieflicher Verkehr auf Jahre hinaus dem Dichter Hamerling Trost und Erquickung bot, und die auch meinen schriftstellerischen Leistungen mit feinsinniger, aber mich vielfach überschätzender Teilnahme folgte, wird sie dieser Spätlese gleichfalls nicht versagen. Weiter in meinen Lebensgang zurückblickend, drängt es mich aber, meinen besten und ältesten Freund, den Regierungsrat und emeritierten Vorstand der Prager Universitätsbibliothek, Anton Zeidler, zum Schluß in diesem Vorwort persönlich anzusprechen: Einen brüderlichen Gruß des Greises an den lieben, mir so teuren Greis. Laß es mich vor aller Welt Dir sagen, wie gar so viel ich Dir von frühen Jahren bis in unser hohes Alter zu danken habe! Mit Deiner umfassenden Gelehrsamkeit und tiefgegründeten Bildung bist Du mir so oft einsichtsvoller Ratgeber, liebreichst besonnener Beurteiler gewesen, wie Du denn über meine Bestrebungen vom ersten Federzuge an mit treuestem Freundesblick wachtest . . . Hier sind nun einige der letzten dieser Federzüge: möge in der Stille Dein Segen ihnen nicht entgehen!

Wien, 18. April 1905.

Josef Bayer.

Inhaltsverzeichnis.

Allgemeines

über

Sprache und Dichtung.

Zur Einleitung.

Wie wir sprechen und schreiben.

(„Die Presse" 8. August 1880.)

Unter den großen Heiligtümern des Menschen steht die Sprache obenan. Wir modernen Menschen fühlen uns, wenn wir unser sprachliches Gewissen redlich erforschen, nicht ohne manche schwere Verschuldung. Auch dies ist vom Übel, sobald sich die reinlicher gehaltene Literatursprache von der dem Alltagsverkehr preisgegebenen sondert. Jene ist dann nichts weniger als ursprünglich rein und frisch — sie ist eben nur gesäubert, und verhält sich wie filtriertes Wasser zu Quellwasser. Wenn es Pflicht ist, die Sprache zu hüten und heilig zu halten, so darf man doch von dieser Pflichterfüllung kein Aufhebens machen. Am gefährlichsten sind da wohl die professionsmäßigen Puristen, die mit starrer Intoleranz auch das berechtigte Fremdwort verfolgen, das mit einem aus der Fremde angeeigneten Begriff, einer großen Erfindung, einer bestimmten Tatsache im Kulturleben auf ganz erlaubtem Wege mit eingewandert ist. Die deutsche Sprache ist zu unserem Glück eine geräumige, gastfreie Sprache — sie bewahrt ihren Charakter auch bei dem lebhaftesten Fremdenverkehr von Worten und Begriffen. Den ängstlichen Purismus und den armseligen Wortbildungstrieb überlasse man jenen Völkern, die sich durchaus national abschließen wollen. Die Sprachwissenschaft weist neben den echten Forschern und Priestern nicht minder ihre

Sprachpfaffen und falschen Schriftgelehrten auf; es sind nicht selten Rufer im Sprachenstreit der Stämme, der Natiönchen. Mit ihnen haben wir hier nichts zu schaffen. — —

In der Epoche des echten und wahrhaften „jungen Deutschland“, in den Siebziger-Jahren des vorigen Jahrhunderts — in der Zeit der „Originalgenies“, des Sturmes und Dranges — da wendete man sich mit besonderem Interesse Allem zu, was ursprünglich und naturverwandt ist. Kaum war die deutsche Dichtung wieder in neuer, kühner Weise beredt und sprachgewaltig geworden, da fing man auch an, über das große Urgeheimnis der Sprache nachzusinnen. Joh. Georg Hamann, der „Magus aus dem Norden“, hatte die Poesie „die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes“ genannt, und Herder versenkte sich wie kein Anderer in das große Thema von dem Ursprung der Sprache, ja er kam davon in immer neuen Forschungsanläufen und Gedankenwendungen gar nicht fort. Schon in seiner früheren Schrift: „Fragmente zur deutschen Literatur“ (1767) fordert er als Grundbedingung einer kräftigen, großen Literatur-Epoche die Wiederherstellung der Lebenskraft der Sprache in ihrer ungeschwächten Fülle, in ihrer ganzen „idiotistischen Eigentümlichkeit“. Denn weit mehr als Werkzeug ist die Sprache, „sie ist gleichsam Behältnis und Inhalt der Literatur; die Wörter nicht bloß Zeichen, sondern die Hüllen, in denen wir die Gedanken sehen“. Die Literatur wuchs in der Sprache, und die Sprache in der Literatur; unglücklich ist die Hand, die beide zerreißen, trüglich das Auge, das eins ohne das andere sehen will!

Was Herder damals als Postulat aussprach, hat Goethe bald darauf in wunderbarster Art erfüllt und geleistet. Seine Dichtung ist ebensosehr eine Sprachoffenbarung; verklungene Formen werden wieder lebendig, die in der Perücken- und Zopfzeit so steif und starr gewordenen Glieder und Bänder des Sprachkörpers werden bei ihm weich, schmiegsam, gelenkig

und sind doch zugleich kräftig in jeder Bewegung. Er erinnert sich der vergessensten, volkstümlichen Wendung, die er brauchen kann, und die Sprache vertraut ihm heimlich (gleichsam zum Danke dafür) ganz neue, bisher Jedem verschwiegene Laute; er steht mit ihr in dem eigenartigsten Einvernehmen, wie vor ihm kein anderer Dichter. Bald fragt er bei Hans Sachs an, bald bei Luther — aber meistens bei sich selbst und dem eigenen Sprachgenius, wie Sokrates bei seinem Dämon. Und so geht in seinem Sinn und Gehör eine charakteristische Fülle und ein nie vernommener Naturklang und Wohllaut der Sprache auf, der zwischen Werther, Faust, Iphigenie und dem „Quell gedrängter Lieder“ seine größten Wunder und Zauber wirkte.

Eine solche Autorität vermag uns weiterhin — auf dem Höhepunkt ihres literarischen Ansehens, nach einer schriftstellerischen Erfahrung vieler reichen Jahre — über das Verhältnis der Sprache zur Literatur die richtigste Auskunft zu geben. In Goethes Aphorismen über „deutsche Sprache“ (von 1817) steht folgende Goldstelle, über die man das Nachdenken immer erneuern mag: „Die Muttersprache zugleich reinigen und bereichern, ist das Geschäft der besten Köpfe. Reinigung ohne Bereicherung erweist sich öfters geistlos; denn es ist nichts bequemer, als von dem Inhalt absehen und auf den Ausdruck passen. Der geistreiche Mensch knetet seinen Wortstoff, ohne sich zu bekümmern, aus was für Elementen er bestehe; der geistlose hat gut rein zu sprechen, da er nichts zu sagen hat. Wie sollte er fühlen, welches kümmerliche Surrogat er an der Stelle eines bedeutenden Wortes gelten läßt, da ihm jenes Wort nie lebendig war, weil er nichts dabei dachte? Es gibt gar viele Arten von Reinigung und Bereicherung, die eigentlich alle zusammengreifen müssen, wenn die Sprache lebendig wachsen soll. Poesie und leidenschaftliche Rede sind die einzigen Quellen, aus denen dieses Leben hervordringt und

sollten sie in ihrer Heftigkeit auch etwas Bergschutt mitführen, er setzt sich zu Boden, und die reine Welle fließt darüber her." — Diese Stelle spricht über Sprache und Ausdruck in ebenso sprachlich vollendeter Weise. Wie sich Reinigung der Sprachform, Kräftigung des Sprach-Inhalts zu einander zu verhalten haben, kann nicht bezeichnender gesagt werden. Der bedeutende Geist steigert den Inhalt und belebt die Form, während der gewöhnliche, flache Purist nur die Form sauber hält und wie ein Hausgerät scheuert, wenn sie einmal fleckig und blind geworden ist.

Aber wie steht's mit uns Neueren und Neuesten, die wir die Sprache weder rein halten, noch bereichern, sondern höchstens beladen und überstopfen? Wie steht es mit uns? Wo sind jetzt „die Quellen der Poesie und der leidenschaftlichen Rede", aus denen das Leben und die Ursprungskraft der Sprache neu hervordringt? Wo die literarische Führerschaft einzelner hervorragender Geister, ohne welche dieser rückwirkende Einfluß der Bildung und Literatur auf die Sprache nicht erfolgen kann? Unser geistiges Leben wurzelt nicht stark nach der Tiefe hin, baut sich nicht gipfelnd in die Höhe hinauf, aber greift dagegen in die Breite aus, und dies mit einer nie erhörten Expansionskraft. Die Literatur steht im Dienste der Zeit und beherrscht sie nicht; der Journalismus, der eigentlichste, in seiner Weise großartige Ausdruck jener Expansion, rückt immer mehr an der Stelle der Buchliteratur vor. Im allgemeinen bedürfen wir mehr Raschheit der Wendung, als Fülle und Kraft der Bezeichnung für unseren kurzlebigen Tagesstil; Schneidigkeit und scharfe Pointierung gilt uns mehr als Nachdruck und „Sprechergewicht". Wir denken schon fast stenographisch und stilisieren auch so gerade das rasch Erdachte und mit temperamentvoller Flüchtigkeit Ausgedrückte findet die willigsten Hörer und Leser. Durch unsere heiße Atmosphäre schwirren „geflügelte Worte"

gleich Ephemeren mit dünnen Insektenflügeln und fallen auch an jedem Abend zu Haufen nieder. In der Hast und dem Wechsel der Interessen und all Desjenigen, was da momentan zu Wort und Ausdruck gelangen soll, kann die Sprache ihre Kräfte nicht sammeln; sie vermag nicht in tiefen und vollen Zügen zu atmen in dieser von Dampf geschwängerten, von den schwarzen Telegraphen-Drahtlinien durchschnittenen, von dem nervösen Ton der elektrischen Signalglocken vibrierenden Luft, die das Lebenselement unserer Welt ist.

Goethe — den ich nochmals zitiere — hatte in späteren Jahren immer mehr die Neigung des Schematisierens und Tabellierens. Es war das Blut vom Vater her, die abgezirkelte Ordnungsliebe, die im Alter stärker bei ihm vorschlug: aber die pedantische Grille schloß mit der Genialität doch in ihm ein Bündnis höherer Ordnung. Unter diesen verschiedenen ernsthaften Spielereien erscheint in der Nachbarschaft der früher angeführten Stelle eine „Sammlung von Redensarten, welche der Schriftsteller vermeidet, sie jedoch dem Leser beliebig einzuschalten überläßt". Einige nur zur Probe: „Gewissermaßen. Einigermaßen. Beinahe. Ungefähr. Kaum. Unmaßgeblich. Mich däucht. Ich leugne nicht. Nach meiner Einsicht. Wenn man will. Soviel mir bewußt. Wenn man mich recht berichtet. Mit Einschränkung gesprochen. Ich werde nicht irren. Es schwebt mir so vor. Man könnte sagen. Warum soll ich nicht gestehen? Ich sage nicht zu viel. Wie man sich leicht vorstellen kann. Man gebe mir zu. Ohne Umschweife gesagt" u. s. w. Jene Sammlung, die so weiter lautet, entstand nach Goethes Bemerkung zu der Zeit, „da der treffliche Fichte noch persönlich unter uns lebte und wirkte. Dieser kräftige, entschiedene Mann konnte gar sehr in Eifer geraten, wenn man dergleichen bedingende Phrasen in den mündlichen oder wohl gar schriftlichen Vortrag einschob. So war es eine Zeit, wo er dem Worte: 'gewissermaßen' einen

heftigen Krieg machte. Dies gab Gelegenheit, näher zu bedenken, woher diese höflichen, vorbittenden, allen Widerspruch des Hörers und Lesers sogleich beseitigenden Schmeichelworte ihre Herkunft zählen."

Heutzutage überläßt es der Schriftsteller, der Parlamentarier, der Publizist, der Kritiker nicht erst dem Hörer oder Leser, derartige bedingende Phrasen „beliebig einzuschalten", sondern macht von ihnen bei jedem Anlaß den ausgiebigsten Gebrauch. Es liegt darin auch keine eigentliche Höflichkeit des Stils, es ist dies nicht die leichte Verneigung gegen den Leser hin — sondern vielmehr eine kluge Verwahrung und Sicherstellung. Von solchen vorsichtigen Satzanläufen und eingeschobenen Wendungen, die zum Teil das Zugeständnis mit schlauer Dringlichkeit einfordern, ließe sich ein äußerst ansehnliches Verzeichnis zusammenbringen gegenüber jener kleinen, schon etwas antiquierten Sammlung Goethes. Einige Beispiele nur, wie sie mir eben einfallen: „Wenn wir es recht erwägen. Täuschen wir uns nicht. Vergessen wir nicht. Es sei mir die Bemerkung gestattet. Der Beweis dürfte hiemit vollgiltig erbracht sein. Wenn ich den geehrten Vorredner recht verstanden habe. Man mißverstehe mich nicht! Ich will damit nicht geradezu behaupten . . . Wir finden vollkommen begreiflich, daß . . . Man wende uns nicht ein . . . Bei genauer Erwägung wird Jeder unschwer einsehen. Man kann nicht umhin. Mit gewissen Einschränkungen können wir unbedenklich zugestehen . . . Man kann sich dem Eindrucke nicht verschließen. Andererseits muß man auch gelten lassen . . . Obgleich ich keineswegs in Abrede stelle. Nach Maßgabe. Tunlichst. In erster Linie . . ." rc. — Die deutsche Sprache, die sich eines so gesunden Gliederbaues erfreut, besitzt auch leider einen ganzen Vorrat von solchen Krücken und Stelzbeinen der hinkenden Gesinnung und Ansicht, von solchen Nachhilfen des halben Sinns, der sich nicht

in die ganze Meinung und überzeugte Behauptung hinausgetraut. Und das moderne Bedürfnis bringt derartige Wendungen in gesteigerten Umlauf.

Neben diesen Gesinnungsschäden des Stils stehen die ebenso häufigen Geschmacklosigkeiten. Jedes sogenannte „aktuelle" Interesse erzeugt Tagesgeburten von Miß- und Unworten, die wieder durch andere rasch abgelöst werden; nebenher gibt es aber noch eine alte Ablagerung längst verlebter Wendungen, Bilder und Figuren, bei denen man sich nur verwundern muß, daß sie noch tatsächlich im Gebrauche sind. Dies ist das Alluvialgebiet des flachen und bequemen Stils, aus angeschwemmten Phrasen gebildet — und manche sehr tüchtige und kenntnisvolle Menschen, die uns etwas zu sagen wissen, bedienen sich nur aus Lässigkeit jenes alten Vorrats zur Ausfüllung der Intervalle ihrer sonst konzentrierteren Gedankentätigkeit. Wann wird man endlich aufhören, „eine Lanze für etwas einzulegen" oder zu „brechen", wann wird man den „roten Faden" einmal fallen lassen, und nicht immer wieder von „der einzigen Oase in der Wüste" reden? Wie lange wird noch „der Reigen" der Konzerte, der Bälle, der Schwurgerichts-Verhandlungen eröffnet werden? Auch die beliebte „Treibhauspflanze" wächst allzuhäufig in unserem Stil; ferner spricht man noch immer davon, daß irgend etwas „das Werk eines Augenblickes" oder „ein Ding der Unmöglichkeit" sei, oder daß es „im Buche des Schicksals geschrieben stand". So geht es noch weiter fort mit Grazie in infinitum. Am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten — sagt einmal der kluge Mephistopheles: wir Schreibemenschen dagegen hängen von einem alten Geschleppe von Worten ab. Gäbe es doch auch einen Exorzismus gegen Worte, von denen wir besessen sind — und zwar einen wirksameren, als es der Hokuspokus der ehemaligen Dämonen-Austreibung war!

Dazu kommen Phrasen von neuerem und neuestem Fabriksstempel, die um gar nichts besser sind. Der Parlamentarismus und das öffentliche Redewesen unserer Tage haben ihren wohlgemessenen Teil daran. „Wir leben in einer Ära der Verfassungskämpfe . . . des friedlichen Wettkampfes . . . der großen Verständigung . . .!“ Natürlich hat jeder Redner seine eigene „Ära“. Einmal droht die Gefahr, „daß sich ein Sturm der Opposition erheben werde“, doch dürfte dieser ein andermal „einer milderen Auffassung der Sachlage Platz machen“. Leider ist mit aufrichtigem Bedauern zu konstatieren, daß „die Umstände gewisse Opfer erheischen“. Dann heißt es wieder: „Wir leben in einer Zeit, in der ein gewaltiger Faktor was dreinzureden hat: die öffentliche Meinung.“ Überhaupt wandert der „Faktor“ ohne Unterlaß durch unseren Alltagsstil und ebenso oft vernehmen wir, was „die wichtigste Rolle spielt“, einmal eine Maschinenschraube, oder eine chemische Verbindung, eine bestimmte Gasart, vielleicht auch ein patentierter Knopf. — Wenn ich früher die Fremdwörter in wohlverstandenem Gebrauch in Schutz genommen, so treibt sich dennoch eine geschmacklose Abart derselben umher, durch die gar nichts für eine schärfere Bezeichnung gewonnen ist. Warum sagt man doch „Provenienz“ statt Herkunft, „Remedur“ statt Heilmittel, warum verschont man uns nicht mit dem „Meritorischen“ und verbessert lieber tatsächlich, statt immer wieder auf die „Ameliorierungsfrage“ zurückzukommen und dabei die Geneigtheit der Beteiligten zu „kaptivieren“! — Zu unseren Sprachunarten gehört weiter ein übermäßiger Gebrauch der Partikeln und gleichgiltigen Umstandswörter, dieser kleinen Späne und letzten Abschnitzel der Sprache. Wie oft ertappte sich der Schreiber dieser Bemerkungen selbst zu seinem eigenen Ärger über so vielen müßigen „fast“, „beinahe“, „ab und zu“, „durchaus“, „lediglich“, „freilich“, „allerdings“ — wenn er einmal sein Manuskript sorgfältiger nachkorrigierte. Die

Feder holt derlei ganz mechanisch aus dem Tintenfaß heraus; das Gehirn und der Denkprozeß haben keinen Anteil an diesem kleinen Wortgekrabbel.

Es wurde da lange genug über unser Reden und Schreiben gesprochen; zum Schluß noch ein Wörtchen über das Wort selbst. Das Wort in der Einzahl wurde immer in hohen Ehren gehalten, während sich witzige und ironische Köpfe erst viel später über die Worte in der Mehrzahl in allerlei Art und Form lustig machten. „Was lest Ihr da, mein Prinz?" fragt Polonius den Prinzen Hamlet, als er ihm mit dem Buch in der Hand in der Galerie begegnet. „Worte — Worte — Worte!" entgegnet dieser. Wie Mephistopheles mit demselben Thema seinen klassischen Teufelsspott treibt, wissen wir sattsam aus seiner Szene mit dem Schüler: „Vor Allem haltet Euch an Worte" 2c. Dagegen gab und gibt es nichts Ehrwürdigeres als das Wort im Singular, und dennoch so weit und umfassend, daß es eine ganze Welt in sich schließt: diesem kommt auch der witzigste Teufel nicht bei. Epos heißt das Wort, und ebenso auch Logos. Jenes ist das Wort im Sinne der Sage, der dichterischen Überlieferung; dieses das Wort im Sinne der Kunde, des Begriffs, des geistigen Aufschlusses. Den epischen Rhapsoden stehen die historischen Logographen gegenüber; in jenen lebt das Sagenwort weiter, bei diesen beginnt die Aufzeichnung, das urkundliche Wort. — Aber der Logos hat noch eine besonders geheiligte, religiöse Bedeutung. Im Anfang war der Logos, d. i. das Wort — so beginnt das Evangelium Johannis. Und dieses Wort hatte schöpferische Kraft; denn in ihm war das Leben und alle Dinge sind durch dasselbe gemacht worden. Heutzutage macht man dagegen Worte über alle Dinge. Im Anfange war das Wort — aber am Ende kam das Gerede und das Geschwätz.

Jedoch das anfängliche, schöpferische Wort kann wieder auferstehen und lebendig werden. Bessert Euch selbst, so bessert

Ihr auch die Sprache. Wenn Ihr etwas Gutes, Volles, aus der Tiefe der Menschheit Geschöpftes in ihr zu sagen habt, dann spricht sie durch eigene Kraft weiter, Euch selber zum Erstaunen. Nährt die ausgetrockneten Organe der Sprache mit neuen, großen Regungen und Gedanken und kümmert Euch nicht allzuviel um die formalen grammatischen Fragen! Reformiert nicht nach kleinlichen Rezepten und Kurpfuschereien unsere Orthographie, während die Sprache selbst allen ziellosen Richtungen der Zeit preisgegeben ist! Sobald sich die Gefühle, die Gesinnungen und Gedanken neuerdings stärken, dann wird sich die tiefere Wurzelbedeutung wieder in den Worten regen, die „Urpflanze“ der Sprache wird aufs Neue treiben und sprossen. Jede Zeit der Verjüngung des Volkslebens, der religiösen und nationalen Gesinnung ist auch ein Wendepunkt in der Verjüngung und Erweckung der Sprachkraft. Keine Reform des Glaubens oder des Gedankenlebens vollzieht sich im Gang der Jahrhunderte, ohne daß der Geist der Sprache ihr seinen Segen gäbe und Segen von ihr empfinge. Dann wird das Wort wieder der schöpferische Logos wie im Anfange. Durch das Wort Luthers sind „all die Dinge gemacht worden“, die sich im Zeitalter der Reformation bildeten und vollzogen. Die geistige Welt, die uns noch immer hält und trägt, ist herausgeschaffen aus dem Dichterworte Lessings, Goethes, Schillers. Und dies Wort soll man „lassen stahn“ — bis wieder ein neues, ebenso kräftiges uns erweckt.

Zur Technik der Dichtkunst.

(Aus der Zeitschrift „Deutsche Dichtung", herausgegeben von Karl Emil Franzos. I. Band 1. Heft. Stuttgart, 1. Oktober 1886.)

Wie oft gebraucht man das Wort: „Aus einem Guß!" — um damit die rein abgeschlossene Wirkung eines Kunstwerkes zu bezeichnen. Aber der Guß ist nicht bloß ein Resultat, er ist vor allem ein Prozeß und daher nicht so einfach; denn kein Prozeß ist einfach. Eine geläufige Redensart erleichtert den Ausbruch des Enthusiasmus und darum gebraucht man sie in solchem Fall immer wieder.

„Aus einem Guß!" Das Wort bedeutet ein Erzeugnis höchster Art, das seiner Entstehung und Durcharbeitung nach sehr kompliziert ist, aber im Resultat bei völligem Gelingen ebenso einheitlich wirkt. Dann ruft man: Triumph! aus; es ist der wohlverdiente Triumph der Kunst, die sich auch technisch bemüht hat. Das stete Zusammengehen von künstlerischer Erfindung und technischer Findigkeit, von geistreichem Vorbilden und gewissenhaftem Durchbilden, von Genialität im Schaffen und ernstem Fleiß im Machen — dies zusammen gibt den „Guß": das ist im edelsten Sinn das wahre Handwerksgeheimnis der Kunst.

Man lese einmal wieder jene Seiten in der Selbstbiographie Benvenuto Cellinis nach, wo er — ruhmredig wie

immer, aber in der Hauptsache doch wahr — die Sorgen und Aufregungen während des Gusses seiner Perseusfigur beschreibt (IV. Buch, 6. Kap.). Es ist dies mehr als bloße Beschreibung, es ist geradezu ein Drama in der Werkstatt. Man mag nun diese Darstellung bezeichnen wie man will: jedenfalls kann sie als Sinnbild und Gleichnis für die technischen Mühen der Ausführung eines Kunstwerkes, für die Gefahren des Mißlingens auf halbem Wege, für die raschen Entschließungen und Nachhilfen zur Sicherung des Gelingens auch auf jedem andern Kunstgebiete gelten. Wird dies oder jenes „gut kommen"? — das ist eine Frage, die nicht bloß den Former und Gießer in wirklichem Erz, die überhaupt den Künstler während der Arbeit spannt und aufregt. Denn erzeugt die Arbeit als solche in ihrem Fortgang nicht neue Probleme? Und müssen diese nicht sofort gelöst werden, wenn nicht das Ganze hinfällig werden soll?

G e i s t und H a n d wirken in jeder Kunst zusammen, die schöpferische Kraft, die blitzartig hervortritt, und die handfertige Gewandtheit, welche sich durch Übung schmeidigt und befestigt. Für alle Kunsttätigkeit ist „die Schule der Geläufigkeit" obligatorisch, wie die Musiklehrer das Ding nennen — und daher ganz ebenso für die Poesie. Auch diese hat ihre Skalen, ihre metrischen Fingerübungen und dergleichen — und wie viel muß da nicht geübt und wiedergeübt werden, damit endlich die Form „wie gegossen" erscheine und auch glockenrein erklinge!

Zum Technischen der Dichtung gehört selbstverständlich die Behandlung des Sprachstoffes und des Verses; aber auch in der Komposition des Dichterwerkes, in der Anordnung der Teile zum Ganzen fällt ins Bereich der Technik all dasjenige, dessen wohlgestellte Wirkung vornehmlich durch die stofflichen Eigenschaften des Sujets bedingt erscheint. Da eröffnet sich ein weites Feld der Empirie, deren Ergebnisse auch mitgeteilt

und überliefert werden können. Der künstlerische Genius duldet keinen Regelzwang; für die Kunst gibt es nur Prinzipien und Gesetze, wie für alles Geistige und Ursprüngliche; für die Technik dagegen gibt es wieder nur Regeln, praktische Maximen, wie für alles, was auf Erfahrung, Übung, Überlieferung beruht. Die höheren Stufen der Kunst muß jeder für sich allein ersteigen, das ist eine führerlose Bergtour. In der Technik findet man Führer wie Genossen, da kann man sich bei anderen Kunsterfahrenen beraten, von ihnen lernen, ihnen wohl auch etwas absehen. Aber dieses Erlernte muß doch wieder ein eigenes werden, die Technik muß sich auch individualisieren, wenn sie zu der individuellen Kunstrichtung völlig stimmen soll.

Im Laufe der Entwicklung der menschlichen Dinge — die man Geschichte, in unserm Fall also Literaturgeschichte nennt — kommt dasjenige, was zum Begriff eines Ganzen gehört, immer nur teilweise und periodisch, je nach bestimmten temporären Impulsen, zum Bewußtsein. Da gab es denn Zeiten, in welchen vornehmlich die technische Seite der Dichtung gepflegt, und andere, in denen jene umso gründlicher mißachtet wurde. Die ersteren sind die konservativen Perioden eines gewohnheitsmäßigen Literaturbetriebs, langdauernd aber anregungslos, die sich immer mehr in dem beruhigten Selbstgefühl der Korrektheit bornieren; die letzteren sind die literarisch revolutionären und eruptiven Epochen, die wie alles Gewaltsame nicht lange anhalten, aber eine bedeutende und unvergängliche Nachwirkung für die Folgezeit zurücklassen.

Jeder kennt aus seinem Kompendium, wenn auch kaum aus eigener Lektüre — wer möchte sich so leicht dieser Buße unterziehen! — den ödesten Zeitraum der deutschen Literatur, der von Opitz, dem sogenannten „Vater der Dichtkunst“, bis auf Johann Christoph Gottsched sich erstreckt. Damals war die Pflege und die Zucht der deutschen Dichtung in die Hände

der Schulmeister gelangt: auch die schöngeistigen Bestrebungen kleideten sich in das allgemeine geistige Kostüm des Zeitalters, das der steifsten Pedanterie. Bekanntlich traten diese gelehrten Herren zu Sprachgesellschaften zusammen und exerzierten das dichterische Geschäft nach selbstverfaßten Lehrbüchern über die „Prosodia Germanica" oder die „teutsche Poeterei", nebst der dazu gehörigen „Schatzkammer poetischer Redensarten": mit solchen Lehr- und Hilfsmitteln brachten sie ihre geistlichen und weltlichen Poemata nicht ohne saure Mühe zuwege. Genau besehen, waren diese Poeten nach der Schnur nur doktrinäre Dilettanten, die nach einem falschen Begriff der Dichtung und einer ebenso falschen Technik vorgingen und in ausgeklügelten Handwerksregeln den literarischen Barockstil des 17. Jahrhunderts in ein förmliches System zu bringen wußten. Nun trat aber mit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Herrschaft einer anderen Regel und Technik auf, nämlich derjenigen, welche vom französischen Klassizismus herüber genommen war. Bei aller knappen, nüchternen Einschränkung der Kunstform empfahl sie sich durch eine einfache Klarheit der artistischen Logik, sowie durch ihre vornehme, auf Eleganz und Geschmack der Darstellung gestellte Tendenz. Aber der Schimmer all dieser Vorzüge, die auch daheim nur einen bedingten Wert hatten, ging auf fremdem Boden, unter der derberen Handhabung der Nachahmung völlig verloren: was sich dort vornehm gab, erschien hier steif und philisterhaft; was von Haus schon als unwahr gelten mußte, war in der Kopie nur plumper nachgelogen. Der Geschmack der Form war übrigens dort ein Ergebnis des feinsten Kontakts der Gesellschaft mit der Literatur, der Salons mit der Dichtung: wie hätten sich nun diese unberechenbaren Wechselbeziehungen anderswo, unter wesentlich verschiedenen Bedingungen des geselligen Lebens mit gleicher Wirkung einstellen sollen? So blieb die fremde Form ohne lebendigen Inhalt, die nachge-

bildete Technik ohne künstlerische Beseelung. Dies hat Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie dem vorbereitenden Verständnis nahe genug gelegt. Ganz ergötzlich ist es nebenher, wie der ganz junge Goethe — nämlich der noch unter französischen Einflüssen stehende Leipziger Student — in seinem frühen Lustspiel „Die Mitschuldigen" den Lumpen Söller in eben jenen Alexandrinern stehlen läßt, unter deren Geklapper Gottscheds „sterbender Cato" tragisch endet: nie hat ein fragwürdigeres Gesindel den feierlichen Vers des klassisch-französischen Dramas so lustig kompromittiert, als das Personal jenes Lustspiels, das sich selbst wie ein kecker literarischer Studentenstreich anläßt. — In den Jahren des Sturmes und Dranges, in der Epoche der Originalgenies sprengte endlich der neu aufquellende Inhalt den Zwang der fremden Form. Die Rede über Shakespeare, welche Goethe im Kreise der Straßburger Studienfreunde hielt, ebenso die „Anmerkungen übers Theater" von Reinhold Lenz (1774) sind beide eine wahre Kriegserklärung gegen die französische Kunstregel, ja gegen die technischen Verpflichtungen des Dramas, wie der Poesie überhaupt: die Dichtung wollte sich eben zunächst als uneingeschränkte elementare Macht kundgeben. Weiterhin, als sich „der Most nicht mehr so absurd geberdete", fand der neue Inhalt auch die ihm gemäße, organisch angewachsene Form. Und in der Zeit, da sich dies vollzog und die regenerierte deutsche Originaldichtung auch ihre eigene originale Technik sich errungen hatte, da erreichte dieselbe ihre herrliche klassische Höhe. Es ist die Höhe von Weimar, auf die wir immer mit Bewunderung zurück und hinan blicken.

Dies ist beiläufig das historische Verhältnis der deutschen Dichtung zu ihrer Technik. Durch diese Darstellung hätte ich mich auch vor dem Vorwurf gesichert, als ob ich der inhaltsleeren Mache, der äußerlichen Routine irgendwie das Wort reden wollte. Geistlos ist allerdings das poetisierende Hand-

werk, das sich an der Stelle der ausbleibenden, lebendigen Dichtung vorschiebt, um sie zum Schein zu vertreten; aber andererseits bleibt auch echte Poesie unwirksam, „nirgends haften dann die unsicheren Sohlen“, wenn sie sich nicht mit der Technik aufs innigste verbündet. Die künstlerische, die dichterische Befähigung ist angeboren, die technische Fertigkeit kann und muß man erwerben: Keines von beiden genügt für sich allein — aber aus der Vereinigung beider geht das Große und Dauernde in der Literatur, wie in der Kunst hervor. Klarheit und Sicherheit in allen technischen Fragen — natürlich immer im Dienste der höchsten künstlerischen Aufgaben — ist ein Merkmal der Meisterschaft.

Goethe selbst nahm alles Technische in der Poesie sehr ernst; so z. B. auch die Technik des Versifizierens, ohne sich lediglich auf die angeborne Eigenschaft seines poetischen Gehörs, die ihm so eigene, feinste Empfindung für die Melodie des Verses und Reimes zu verlassen. „Die Iphigenie in Jamben zu übersetzen,“ schreibt er aus Rom im Januar 1787, „hätte ich nie gewagt, wäre mir in Moritzens Prosodie nicht ein Leitstern erschienen. Es ist auffallend, daß wir in unserer Sprache nur wenige Silben finden, die entschieden kurz oder lang sind. Mit den andern verfährt man nach Geschmack und Willkür. Nun hat Moritz ausgeklügelt, daß es eine gewisse Rangordnung der Silben gebe, und daß die dem Sinne nach bedeutendere gegen eine weniger bedeutende lang sei und jene kurz mache, dagegen aber auch wieder kurz werden könne, wenn sie in die Nähe einer anderen gerät, welche mehr Geistesgewicht hat . . . Ich habe diese Maxime öfters zu Rate gezogen und sie mit meiner Empfindung übereinstimmend getroffen.“ Später gab ihm das Festspiel „Pandora“ (1807) mit seinen Trimetern und den weiteren, wechselnd gemessenen Versen, die ihm der Philologe Riemer skandieren half, formal noch größere Mühe. — Schiller vertraute in der metri-

schen Technik schon eher auf den rhetorischen Zug seines Verses, der diesen von selbst in prächtig rauschendem Erguß, wie einen immer breiteren Strom anschwellen ließ. Dagegen wandte er allen Ernst seines praktischen Studiums über jene kleintechnischen Formfragen hinaus an die Architektonik des Dramas und alle jene technischen Bedingungen, welche seine volle Theaterlebendigkeit irgendwie zu fördern geeignet sind. Er spricht sich darüber selten aus, ja er stellt mit einer gewissen Absicht in seinen Briefen und Abhandlungen zumeist den ästhetischen Standpunkt in den Vordergrund; aber seine Dramen geben selbst über ihre außerordentlich durchdachte Technik Rechenschaft, wenn man sie daraufhin betrachtet und untersuchend prüft.

In der romantischen Epoche wurde es wieder vornehme Mode, von der Technik gering zu denken und sie mit Ostentation zu vernachlässigen. Namentlich wurde die Formlosigkeit des Literaturdramas zu einem antitechnisch-ästhetischen Grundsatz erhoben. Die phantastischen Stücke Ludwig Tiecks gingen diesen Wolkenweg, obgleich er doch nachher als Kenner und Kritiker ein Verhältnis zur wirklichen Bühne gewann. Je mehr aber die romantische Schule die höhere Technik der Komposition vernachlässigte, desto eifriger pflegten diese Dichterkreise mit einem gewissen leckeren Liebhabergeschmack die spielende Technik der Versifikation. Dieser Zug ging so weiter, auch über den nächsten Bereich der Schule: er führte zum Sonettenkult, zur Reimpflege des Nordsternbundes, zur Terzinenzucht Chamissos; zuletzt schlug die Lyrik ein ganzes Pfauenrad buntschillernder, fremder Formen auf: von den romanischen Sonetten, Ritornellen und Kanzonen bis zu den orientalischen Ghaselen und Makamen. Die Zeit der Pegnitzschäfer schien wiedergekommen zu sein, mit all ihrem Behagen an Assonanzen, Kettenreimen und sonstigen Reimglöckchenspielen: allerdings auf einer ungleich veredelteren Stufe poetischer Emp-

findung und Kultur. Auch waren diese Formen nicht inhaltlos: aber die künstliche Form wirkte doch verkünstelnd auf den Inhalt, den Gedanken zurück. Wir sehen dies zunächst bei Rückert, dem Meister ohnegleichen in jeder Art der Verse- und Reimfertigkeit. Ihm kam es darauf an, die deutsche Sprache zu einem universalen Dolmetsch-Idiom für den ganzen Okzident und Orient zu schmeidigen und auszuweiten. — Die Meisterspiele der Versekunst erhielten aber nebenher noch eine andere Bedeutung, gleichsam als der vornehme Sport in der Poesie. Es ist bezeichnend, daß gerade bei Platen, dem dichtenden Grafen, diese Fachbegeisterung für die Form so spezifisch hervortritt. Pegasus muß noch einmal als cheval de manége in die Reitschule, und vor den Kennern die verschiedenen metrischen Gangarten produzieren.

Von der größten Aktualität ist, wie es sich leicht begreift, die Frage der Technik für das Drama, das wirklich leben, auf der Bühne existieren will. Es ist dies eine Frage, so brennend, wie die Flammenspitzen der Rampe, welche das Stück und seine Aufführung beleuchten. Jeden technischen Baufehler in demselben sieht man sofort; und nicht allein der Fachmann sieht ihn, sondern auch der gewöhnliche Zuschauer von seinem Sperrsitz, und dieser erst recht unnachsichtig, weil er nicht weiter die technischen Irrungen gegen etwaige poetische Schönheiten abwägt und kompensiert.

Die Komposition des Dramas hat eine wesentlich künstlerische, oder wollen wir sagen: rein poetische Seite; es ist dies die innere organische Entwicklung der Charaktere und der Fabel. Die für den Erfolg so entscheidende, technische Seite bezieht sich auf das Tempo und die Einschnitte der Handlung, auf die äußere Anordnung der Szenerie, auf die kundige Verwendung jener Effekte, welche die sinnliche Wirkung fördern, entsprechend verteilen und steigern. Was Hand-

griff in der Komposition ist, gehört zur Technik: es sind gewisse mechanische Hebelkräfte, die da zur Anwendung kommen.

Heutzutage sieht sich der dramatische Dichter erst nachträglich nach der Technik um, nachdem er mit den reinen poetischen Intentionen bei dem ersten, wohl auch bei dem zweiten und dritten Versuch Schiffbruch gelitten. In den großen, naturwüchsigen Epochen der Theater-Entwicklung war es anders. Nicht die Literatur kam zur Bühne, sondern die Bühne erzeugte sich selbst ihre Literatur. Diese dramatische Dichtung war ein echtes Theaterkind, auf der Bühne und für sie allein geboren. Die technische Überlieferung, die theatralische Praxis war der Mutterboden dieser Produkte; der höhere literarische Wert kam erst in zweiter Stufe zu dem Bühnenwert hinzu, über den es von Anfang an keine Frage geben durfte. Erst der bewährte Erfolg machte das Bühnenstück auch literaturfähig, während heutigen Tags so viele als genial gerühmte Schreibedramen nimmermehr theaterfähig werden. Jener Zustand, welcher der normale ist, fand sich auf dem Dionysostheater in der Blütezeit Athens ebenso vor, wie auf den Blackfriars- oder Globustheater zur Zeit Shakespeares, oder auf der spanischen Bühne unter Lope de Vega und Calderon. Die Produktion für die Bühne war nicht bloß eine Gattung der Literatur, sondern ein bestimmter, praktisch-artistischer Beruf.

Dies alles hat Gustav Freytag in dem nicht genug zu schätzenden Buch: „Die Technik des Dramas“ klar und überzeugend dargelegt — mit stetem Bezug auf die einzelnen praktischen Fragen. Wie treffend stellt er die sichere Handwerkstüchtigkeit früherer Zeiten der Lage der Modernen gegenüber! In der Widmung unterscheidet er scharf die Aufgabe der ästhetischen und der technischen Unterweisung. „Dies soll kein ästhetisches Handbuch sein, ja es soll vermeiden, dies zu behandeln, was man Philosophie der Kunst nennt. Zumeist

solche Erfahrungen wünschte ich aufzuzeichnen, wie sie der Schaffende während der Arbeit und auf der Bühne erwirbt, oft mit Mühe, auf Umwegen, spät für beglückenden Erfolg. Unsere Lehrbücher der Ästhetik sind sehr umfangreiche Werke und reich an geistvoller Erklärung, aber man empfindet es zuweilen als Übelstand, daß ihre Lehren gerade da aufhören, wo die Unsicherheit des Schaffenden anfängt." Der Verfasser will ganz einfach „jüngeren Kunstgenossen einige Handwerksregeln in anspruchsloser Form mitteilen".

Im Zusammenhang hiermit ist noch rückblickend darauf hinzuweisen, wie unsere großen Dichter selbst während des Produzierens sich zu ihrer Aufgabe stellten und welche Erwägungen sich ihnen da zunächst aufdrängten. Höchst beachtenswert sind da besonders jene Briefstellen aus der „italienischen Reise" Goethes (zweiter Aufenthalt in Rom), wo er über die Wiederaufnahme seiner Arbeit am Egmont sich ausspricht; so vor allem folgende vom 8. Dezember 1787: „Es ist weit mehr Positives, das heißt Lehrbares und Überlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt; und der mechanischen Vorteile, wodurch man die geistigsten Effekte (versteht sich immer mit Geist) hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiß, ist vieles ein Spiel, was nach Wunder was aussieht . . ."

Noch wichtiger vielleicht ist ein inhaltreicher Brief Schiller's an Wilhelm von Humboldt (datiert: Jena den 27. Juni 1798). Der Freund hat ihm im Manuskript seine meisterhafte ästhetische Studie über Goethes „Hermann und Dorothea" zugeschickt. Schiller ist eben mitten drinn in der Arbeit am Wallenstein. Sonst selbst mit solchen kunstphilosophischen Untersuchungen vorzüglich vertraut, und voll Anerkennung für die gegenwärtige Leistung des Freundes in jener Richtung — spricht er aber jetzt aus der Situation des

Produzierenden heraus, sehr scharf unterscheidend, in wesentlich anderem Sinn. „Ich betrachte Ihre Arbeit mehr als eine Eroberung für die Philosophie als für die Kunst und will damit keinen Tadel verbunden haben. Es ist ja überhaupt noch die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat. Der Künstler braucht mehr empirische und spezielle Formeln, die eben deswegen für den Philosophen zu eng und zu unrein sind; dagegen dasjenige, was für diesen den gehörigen Gehalt hat und sich zum allgemeinen Gesetze qualifiziert, für den Künstler bei der Ausübung immer hohl und leer erscheinen wird." Und nun zur näheren Verständigung folgende Überleitung: „Sie müssen sich nicht wundern, lieber Freund, wenn ich mir die Wissenschaft und die Kunst jetzt in einer größeren Entfernung und Entgegensetzung denke, als ich vor einigen Jahren vielleicht geneigt gewesen bin. Meine ganze Tätigkeit hat sich jetzt gerade der Ausführung zugewendet; ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird — und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, Alles, was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben."

Dies läuft schließlich auf dasselbe hinaus, was wir früher von Goethe aus ähnlichem Anlaß vernommen haben, obgleich diesem die Auseinandersetzung zwischen Theorie und Kunstübung bei weitem nicht so viel wie Schiller zu schaffen gab. Hierin sind die Dichter von genialem Beruf bei voller Reife stets einig gewesen. Die Kunst ist lediglich Erfahrungssache, die immer neu versucht und ausgeprobt werden muß; die Produzierenden sind nie auslernende Empiriker und während des Arbeitsprozesses klärt und berichtigt sich ihnen durch denselben das Verständnis des gegebenen Problems. Ohne ein sicher beherrschtes Handwerk kann auch die Kunst die

Idealität ihrer Absichten nicht erreichen — allerdings muß es ein von der Kunst selbst geadeltes und vergeistigtes Handwerk sein. In diesem Sinn ist dann die Technik der Dichtkunst allein richtig zu verstehen.

Und dies ergibt sich denn auch von selbst. Die scharfe Unterscheidung der Kunst und ihrer Handgriffe hört für den Produzierenden selbst immer mehr auf, je näher er der vollen Meisterschaft steht. Er ist dann im Besitz eines in sich unteilbaren Kunstvermögens, in welchem künstlerische Absicht und technische Mittel ungeschieden zusammengehen. Nur wir Andern, die wir als Betrachtende außer der Kunstübung stehen, trennen im Begriff jene zusammengehörigen Funktionen, um uns so auf analytischem Wege das Wesen der Kunst verständlich zu machen, während das Geheimnis ihrer Wirkung doch stets eine kaum zu ergründende Synthese bleibt.

Aus

unserer klassischen Epoche.

Lessing als Dramaturg.

(„Die Presse“ 20. Februar 1881.)

„Ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben — sie mehr studiert zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nötig ist, um mitsprechen zu dürfen.“

So „stolz bescheiden“ schrieb Jemand, der vier Jahre vorher eine „Minna von Barnhelm“ verfaßt hatte; er erklärte sich nur insoweit für produktiv, um sich dadurch als Kritiker zu legitimieren.

Bei seinem unvergleichlichen Urteilsberuf trieb aber Lessing trotzdem die Theaterkritik nicht als Metier; die weit früheren, mehr bibliographisch gehaltenen Fachzeitschriften: „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (noch mit Mylius) 1750, und „Theatralische Bibliothek“ 1754—58 kommen hier nicht in Betracht. Die Hamburgische Dramaturgie läuft nicht länger als vom 22. April 1767 bis 19. April 1768. Zwei Unternehmungen gingen seither zugrunde: Das Seyler-Löwen'sche Theaterunternehmen, unter dem allzuviel versprechenden Aushängeschild einer deutschen Nationalbühne, über welches Lessing dazumal schrieb, und dann auch die Lessing-Bode'sche Druckerei und unzünftige Verlagshandlung, wo die Dramaturgie gedruckt wurde. Aber die Dramaturgie selbst blieb! Über seine Beteiligung an der Theaterkritik, die so

bald ihren Abschluß finden sollte, äußert sich Lessing wie folgt: „Als vor Jahr und Tag einige gute Leute den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr tun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals geschehen könne, so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? — Ich stand eben am Markte und war müßig" ... und da ließ er sich denn dingen, weil er nicht leicht eine Beschäftigung, selbst die geringfügigste von der Hand wies, „zu der er sich aus einer Art von Prädilektion erlesen zu sein glaubte".

Also Lessing, an den sich als Dramaturg für uns eine so umfassende Vorstellung knüpft, wäre kaum ein Jahr in wirklichem theaterkritischen Amt gestanden? Das würde unserem modernen, zeitungslesenden Publikum nicht eingehen und ein bei einem Journal engagierter Theaterkritiker von heute versteht dies nur mit einigem Kopfschütteln, obgleich ihm als unterrichtetem Menschen die Tatsache selbst bekannt sein muß. Wir sind in unserer rasch vorwärts dampfenden Zeit doch viel stabiler in der gleichartigen literarischen Beschäftigung, als es unsere großen Vorfahren waren, die mit der Reichspostschnecke reisten, aber literarisch mit einer viel beschleunigteren Geschwindigkeit das geistige Arbeitsgebiet wechselten. Wir haben im einzelnen Fall die größere Flinkheit und Knappheit des Gedankenausdrucks voraus, während die klassische Epoche hierin stilistisch umständlicher war; aber wir besorgen meistens, wie gute Bahnbedienstete, solch raschen Dienst nur auf derselben stark befahrenen, uns wohlbekannten Strecke.

Lessing hielt als Theaterkritiker im speziellen Geschäft nicht lange aus, gerade weil er den umfassenderen, vielseitigsten Beruf der Kritik im allgemeinen Sinne besaß. Die Streitfragen der Archäologie und Kunstwissenschaft, die Bekämpfung der Pharisäer-Dogmatik standen seinem kritischen Interesse ebenso

nahe und oft näher, als die ästhetischen Probleme der Poesie und des Dramas. Die Untersuchung der Rokoko-Autoritäten auf ihren wahren Gehalt hin, ob sie nun mit der Poetik des Aristoteles im Foyer des Théâtre Français, oder die Bibel unter dem Arm von der Kanzel herab ihm entgegentraten, dies ergriff er als seine Aufgabe und führte sie auf jedem Gebiete mit einer durch den Verstand gekühlten Leidenschaft oder einer durch leidenschaftlichen Anteil gesteigerten Verstandeskraft und -Kühnheit durch, die in der Literatur nie ihres Gleichen hatte. In diesem Sinne ist die Kritik seine inspirierende Muse, die erhellende, die lichtspendende Macht auch seines schöpferischen Talentes; so müssen wir auch die paradoxe, gegen ihn selbst zeugende Stelle — er sei kein Dichter, sei es höchstens mittels der Nachhilfe der Kritik — richtigstellen und berichtigend interpretieren. Der schaffensfähige Kritiker, der in ihm zugleich zum Dichter und Künstler geworden, gibt seinem Stil, seiner Kunstform die entscheidende Richtung und Bewegung; aus diesem Boden erwächst das lebendig sprießende, fein sich auszweigende Gewächs seines Dialogs, sei es in den Dramen oder in den theologischen Streitschriften oder den Freimaurergesprächen; dies macht seine Helden zu Prüfern, Selbstforschern, Dialektikern, nicht nur einen Nathan und Al-Hafi, auch einen Tempelherrn und Major Tellheim — und gibt gar sehr auch seinen Frauenköpfen (bis zur Franziska hinab) ihren bestimmten Anteil von Klugheit und selbst anmutiger Klügelei. — Wie Lessing denn damals „am Markte stand", als man ihn für die Dramaturgie gewann — so war er auch sonst stets in Bereitschaft, wenn sich eine kritische Aufgabe in jenem höheren Sinne ergab; weit schärfer als auf die Hamburger Komödianten und Bühnendichter richtete er später sein kritisches Werk auf den durch ihn berühmt gewordenen Hauptpastor zu Hamburg. Eine Kampagne folgte da rasch der andern. Lessing

beendigte seine kritischen Feldzüge gewöhnlich in einem Jahre. Auf den deutsch-französischen Krieg in der Dramaturgie (1767—1768) folgte unmittelbar die Fehde gegen Klotz in den antiquarischen Briefen (1768); das Jahr 1778 gehört dem Kampf mit dem Pastor Goeze. Polemik ist nur persönlich verschärfte Kritik. Lessing fing in der Regel kritisch an, doch da schon so schneidig, daß er die Gegner aus ihrem Verstecke aufjagte und dahin brachte, sich ihm zu stellen: dann wurde die Untersuchung zum Streit, es kam ein persönlich-dramatisches Interesse, eine Steigerung und Peripetie herein, bis endlich der Gegner nach guten Kampfesregeln niedergeworfen im Sande lag . . . Die Franzosen, soweit sie Lessing in seiner Dramaturgie angriff, stellten sich nun freilich nicht persönlich; sie wurden bloß in contumaciam verurteilt und über den „großen" Corneille vollends nur ein Totengericht gehalten . . .

Ein eigentlicher Theatermensch war also Lessing nicht, obgleich er in seiner Strebezeit einen gar starken Trieb dahin hatte — bis auf die leichtsinnige Pumpgefälligkeit für Schauspieler. Der grüne Verfasser des „jungen Gelehrten" wäre zur größten Besorgnis im pastorlichen Vaterhause zu Camenz gar zu gern ein deutscher Molière geworden. Nachdem er aber in reifen Jahren ein voller Kenner und Meister der dramatischen Gestaltung war, schwächte sich das unmittelbare Interesse am Theatertreiben und an der Bühnenwelt bei ihm in gleichem Maße ab. Von Wolfenbüttel ging er wohl — wenn ihn das „Bücherhüten" in der Bibliothek langweilte — einmal nach Braunschweig ins Weinhaus: aber der ersten und den nächstfolgenden Aufführungen seiner „Emilia Galotti" daselbst durch die Döbbelin'sche Truppe blieb er fern. Wer nicht von Wolfenbüttel bis nach Braunschweig zur Première seines dramatischen Hauptwerkes reist, der ist sicherlich kein echt- und vollblütiger Theatermensch. Lessing behan-

delte seine Dramen als ernste, artistische Probleme, mit weit offenem Auge gegen das Leben und die Charakterwahrheit hin, aber nicht mit berechnendem, nach Erfolg spähendem Blick nach der Bühne zu; obgleich er streng nach den inneren Gesetzen der Dramatik und den Bedingungen des wirklichen Theaters komponierte, so hatte er doch vor der Kulissenwelt keinen sonderlichen Respekt. So war denn auch Lessing zu nichts weniger angetan, als zum eigentlichen Schauspiel-Referenten in der strikten Bedeutung des Wortes. Man weiß ja von ihm, daß er der ungeduldigste Theaterbesucher war und fast nie bis zum Schluß ausharrte.

Anfangs bleibt er in der „Hamburgischen Dramaturgie" noch bei der Stange. Die Besprechung der Eröffnungs-Vorstellung („Olint und Sophronia" von Cronegk) ist noch eine wirkliche Rezension des Stückes selbst; ebenso der Bericht über das Schauspiel: „Julie", oder: „Wettstreit der Pflicht und Liebe" (nach der neuen Heloïse Rousseaus) von einem Wiener Autor, Namens Heufeld. Bald darauf — bei Besprechung des sechsten Theaterabends, wo Voltaires „Semiramis" gegeben wurde — schiebt er allen Stoff des Stückes beiseite und geht direkt auf das Gespenst des Ninus los, welches da am hellen Tage vor der Versammlung der assyrischen Reichsstände erscheint. Er ruft dann als Gegengespenst den Geist von Hamlets Vater auf, der im tiefen Nachtgrauen auf der Terrasse von Helsingör umgeht — und erörtert diesen beiden Geistern gegenüber die Gespensterfrage im Drama. Es ist dies jener brillante Artikel, der mit Fug und Recht als Stilmuster bewundert wird. Weiterhin dieselbe Methode: wiederholt pointiert sich die Untersuchung auf einen bestimmten Streitpunkt, z. B. die Ohrfeigenfrage bei „Essex", anläßlich der Stücke von Thomas Corneille und Banks. Die Eigenart des Lessing'schen Scharfsinns gefällt sich einmal in der Zuspitzung solcher Einzelfragen. Dabei wendet er sich aber ebenso häufig vom

Besonderen zum Prinzipiellen, von den Erscheinungen des Repertoires zu Erörterungen über die Grundgesetze der dramatischen Komposition. Da Lessing im Raisonnement nie die doktrinäre Einsamkeit verträgt, bildet er sich rasch, von nah und fern herbeigeladen, eine kleine dramaturgische Akademie. Er läßt verwandte und entgegengesetzte Ansichten Anderer zu Worte kommen, stimmt ihnen bei oder widerlegt sie, ergänzt das Richtige, das anderswo bereits ausgesprochen wurde, dadurch, daß er es mit einer überraschenden Wendung in ein höheres Gebiet der Untersuchung leitet. Da, wo er eine strittige Frage nicht zum Abschluß bringt, streut er wenigstens „fermenta cognitionis“ aus, wie er es nennt. Einmal beruft er sich auf die philosophischen Abhandlungen seines Freundes Moses Mendelssohn, dann zitiert er mit voller Zustimmung einen Exkurs in Wielands „Agathon“, der für die Berechtigung der Mischung des Tragischen mit dem Komischen eintritt; er zieht auch kurz vorher das Lehrgedicht von Lope de Vega „über die Kunst, Komödien zu machen“, heran, ja er weist gelegentlich darauf hin, daß selbst ein alter Grammatiker, wie Donatus, in seinen Scholien zu Terenz vortreffliche Bemerkungen über die Schauspielkunst gemacht habe. Jetzt verstärkt sich Lessing durch Allianzen, wie mit dem ihm kongenialen Diderot oder dem scharfsinnigen Engländer Hurd — nun wieder, und dies oft genug, zeigt er die entschlossenste Streitlust seines polemischen Talents, indem er auf die erste literarische Großmacht jener Zeit, auf Voltaire selbst, geradezu herausfordernd losgeht. Was über das Drama und seine künstlerischen Aufgaben da und dort gedacht, geforscht, ausgesprochen wurde, und wie Lessing selbst dazu Stellung nahm — das erfahren wir aus Anlaß der Anregung, die dieses oder jenes Stück zu solcher Untersuchung darbot: aber über die Stücke selbst und ihre Aufführung vernehmen wir nur sehr wenig. Vom 74. Stück der Dramaturgie an, wo die Erörterung

über die aristotelische Definition der Tragödie anhebt, haben wir die Empfindung, als ob Lessing fortan nicht mehr das Theater besucht hätte. Wenn wir nach vornhin, bis zur „Ankündigung" zurückblättern, da will es uns bedünken, wir säßen vor dem Theatervorhang, voll gespannter Erwartung, was da losgehen solle. Der Dramaturg teilt diese Hoffnungen und animiert selbst zu denselben. Nun aber ist er der erste Enttäuschte; er bleibt zu Haus, wirft sich in seinen Arbeitsstuhl am Schreibtisch, und prüft vor allem das Verhältnis der französischen Dramatik zu der richtig zu stellenden Auslegung des Aristoteles. Vor ihm liegen der „Discours du poème dramatigue" und der „Discours de la tragédie" von dem großen Corneille, ebenso Daciers Kommentar der aristotelischen Poetik und Hedelins „Pratique du théâtré". Zunächst beschäftigen ihn aber jene Lehrschriften von Corneille. Mit vernichtender Schärfe kritisiert er seine Versuche, irgend eine plausible Textauslegung des Aristoteles, „quelque favorable interprétation" ausfindig zu machen, um mit seinen eigenen, bestreitbaren Sujets doch der unbestrittenen Schulautorität gegenüber als korrekt gelten zu können. — Über diese Bücher hinweg, bei denen sich unser Dramaturg jetzt versessen hat, sehen wir nun fast kein Theater, keine Schauspieler mehr, über die zu schreiben Lessing allerdings schon längst aufgegeben hatte. Er selbst hat sich in sein Adyton untersuchend und forschend zurückgezogen, aus dem er erst in dem Schlußwort mit der imposanten Beredtsamkeit des berechtigten Grolls und der vollen nationalen Aufwallung hervorstürmt. —

Karl Frenzel spricht seine Bedenken gegen den kritischen Vorgang der Hamburgischen Dramaturgie in der geistvollen Einleitung zu seinen eigenen gesammelten kritischen Aufsätzen (Berliner Dramaturgie 1877) in präziser Form aus — natürlich immer mit der Reserve der schuldigen literarischen Ehrfurcht. Der Dramaturg habe seine Einwürfe oft nach der

Lektüre, nicht nach der Anschauung niedergeschrieben; was die Beurteilung dadurch an Gründlichkeit und Bedeutung, an Tiefe und Schärfe gewonnen, büße sie zuweilen an Frische und dem Reiz des Unmittelbaren ein. „Lange bevor Lessing z. B. die „Rodogune", die „Merope" auf der Hamburger Bühne darstellen sah, kannte er diese und andere Schauspiele genau, sein Urteil stand hierüber fest und wurde nur in den seltensten Fällen von der Aufführung beeinflußt." Aber das Stück will als ein gespieltes, auf der Bühne lebendig gewordenes beurteilt werden, nicht bloß nach abstrakter Leseprüfung; darum habe Lessing je zuweilen auch den Franzosen Unrecht getan. „Von der momentanen Erregung der theatralischen Wirkung ist in der Dramaturgie wenig zu spüren; das Augenblickliche daran ist fast ganz getilgt, wahrscheinlich lesen wir sie jetzt nach hundert Jahren mit größerem Vergnügen als die meisten ihrer ersten Leser."

So ist es auch! Über die Mängel, welche die Hamburgische Dramaturgie als Tageskritik hatte, können wir ruhig hinwegsehen, weil wir sie nicht mehr vom Standpunkte der damaligen Abonnenten zu lesen brauchen. Lessing selbst spendet einmal denselben sein ironisches Beileid wegen der Langeweile, die er ihnen bereite. Je weniger aber des momentanen Reizes die Dramaturgie für die Zeit ihres Erscheinens haben mochte, destomehr treten ihre lapidaren Züge für die Folgezeiten hervor. Eine Kritik, die dramaturgisch vorgeht, d. i. auf die großen Hauptresultate der Untersuchung lossteuert, ohne bei dem einzelnen Anlaß lange zu verweilen, diese ist die fruchtbar nachwirkende, die eigentliche Zukunftskritik. Die treulichst eingehenden, selbst geschmackvollsten Detailbesprechungen über das damalige Repertoire würden jetzt nicht mehr lesbar sein — aber die großen Fragestellungen über leitende Prinzipien, die Lessing bald aus dieser, bald aus jener Ecke her aufwirft, machen die Dramaturgie nicht nur lesbar, sondern zur obligaten Lesepflicht bis zu diesem Tage.

Auch die vielfach hervorgehobene Ungerechtigkeit Lessing's gegen die Franzosen ist durch die Notwehr des national-literarischen Kampfes mehr als entschuldigt und erscheint aus einem höheren Gesichtspunkt gegenüber dem Dünkel von jener Seite her mehr als verschärfte Strenge des Urteils, wie als eigentliches Unrecht. Auch bekämpft Lessing nicht die Franzosen schlechtweg, sondern nur die aufgedrungene Autorität ihres Renaissance-Dramas, ihrer nach einer falschen Regel disziplinierten Heldentragödie. Er tritt für die schlicht redende Natur ein gegenüber der hochtrabend deklamierenden Konvenienz. In dieser Stellung schließt er sogar ein geistiges Bündnis mit Diderot, mit dem er einstimmig denkt, und darum ihn als Dramatiker wieder überschätzt.

Das Jahr, in welchem Lessing — zum Teil mit Verdruß und Widerwillen — die Hamburgische Dramaturgie schrieb, war ein Epochejahr für die Folgezeit der Kritik sowohl, wie der dramatischen Produktion. Unsere Gesichtspunkte sind andere, der Horizont unserer Lebensauffassung ist weiter geworden — aber wir können noch immer mit größtem Gewinn in jene Schule des Urteils gehen, und was wir da lernen, wird sich auch unter veränderten Voraussetzungen bewähren.

Zum Jubiläum der ersten Aufführung der „Räuber“ von Schiller.

(Wien, „Die Presse“ 15. Januar 1882.)

Die Schilderung der Premiére der „Räuber“ in Mannheim (13. Januar 1782) war seit jeher ein beliebtes Thema für literaturgeschichtliche Belletristik; auch in Dingelstedts „literarischem Bilderbuch“ (Berlin 1878) findet sich darüber ein anziehender, durch theaterkundige Bemerkungen interessanter Aufsatz.

Ich wollte bei der Besprechung jener wohlvorbereiteten Säkularfeier zu Wien nicht desselben Weges gehen und hätte auch über die bekannten Daten hinaus nichts Sonderliches beizubringen gewußt. Aber die hohe Bedeutung und unermeßliche Nachwirkung dieser merkwürdigsten aller Premiéren des deutschen Theaters beschäftigte mich umsomehr. Die Wiener Festvorstellung fand auf der weiträumigen Bühne der Hofoper statt mit all dem Aufwand szenischer Mittel, über den dieses Haus verfügt — wohl in scharfem Kontrast zu dem ärmlichen Mannheimer Bühnenapparat vom Jahre 1782.

Doch gemach — tun wir der Regie von damals nicht Unrecht! Schiller selbst war ganz mit der Ausstattung zufrieden und hebt rühmend hervor, „daß Alles neu und eigens für das Stück angefertigt worden“, sämtliche Kostüme, drei

Dekorationen: der Wald der Räuber, die freie Gegend am Donaustrom, die Gemälde in Moors Ahnensaal, sogar ein beweglicher Theatermond, der Karls Monolog am Turme langsam hinwandelnd begleitete. Kurz, der Dichter hatte nichts einzuwenden und für die Theaterverhältnisse von damals war dies schon ein aufgelegter Luxus. Das Stück war nach der Konzeption und Tendenz, nach dem unerhört kühnen Wurf seiner dramatischen Führung, aber auch nach der Vorschrift des Szenenbildes hin etwas absolut Neues. Man mußte sich diesem Neuen zuliebe zum erstenmal entschließen, im eigentlichen Sinne zu inszenieren, so genügsam man sich auch im ersten Anlauf mit dieser Aufgabe abfand.

Die Gedenkfeier des hochbedeutsamen Mannheimer Theater-Ereignisses veranlaßte mich zu einigen Rückblicken auf die Vorgeschichte desselben. Es sei mir gestattet, an dieselben hier wieder zu erinnern.

Wir haben verschiedene Epochenjahre der immer neuen Anläufe in der dramatischen Produktion des 18. Jahrhunderts zu verzeichnen: die Ära der „Minna von Barnhelm" („verfertigt" im Jahre 1763), jene des „Götz von Berlichingen" (1773) und endlich die der Schiller'schen „Räuber" (1781, in der Mannheimer Bühnenausgabe 1782). Wir rücken sachte immer etwa um ein Dezennium weiter; der Ausblick verändert sich wesentlich und eine neue Parole wird ausgegeben. Das resolute sächsische Fräulein Minna von Barnhelm vertritt auf der Bühne deutschen Sinn gegen französisches Wesen und Unwesen, wie es Lessing selbst gar bald nachher mit schwertscharfer, kritischer Feder in der Hamburgischen Dramaturgie tat. Es ist bedeutsam, wenn Riccaut fragt: „Nit? Sie sprek nit französisch, Ihro Gnad?" — und das Fräulein darauf erwidert: „Mein Herr! In Frankreich würd' ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier?" Und nie ist vorher die heimatliche Sinnesart so vernehmlich

auf dem Theater laut geworden; deutsche Augen blicken aus dem braven, treuherzigen Soldatengesichte des Wachtmeisters Werner, der auch seinerseits meint, „daß ein Feldzug wider den Türken nicht halb so lustig sein kann, als einer wider den Franzosen" — und selbst der ehrliche Just empfiehlt sich dem Kammermädchen Franziska auf gut grob und deutsch. Aber dieses prächtige Lustspiel mit sehr ernster Tendenz der Gesinnung ist nur das Vorspiel für die nun folgende, weitere Entwicklung.

Kaum um etwa zehn Jahre später — und es gewinnt die deutsche Art im Drama einen neuen, jugendlich gewagten Ausdruck auf breiterer historienartiger Grundlage.

„Mein ganzer Genius" — so schreibt der junge Goethe an Salzmann im November 1771 — „liegt auf einem Unternehmen, worüber Homer und Shakespeare und Alles vergessen werden. Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen . . ." Es war dies der Ritter Götz von Berlichingen, in welchem der Dichter zu schildern suchte, „wie in wüsten Zeiten der wohldenkende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt . . ." Und dieser Ritter mit der eisernen Hand wurde von dem Literaturjahr 1773 an, in welchem die zur Veröffentlichung bestimmte zweite Form des Schauspieles: „Götz von Berlichingen" ans Licht trat, der Repräsentant deutschen Wesens, wie es jetzt von dem jüngeren Geschlecht empfunden wurde. Es galt noch immer, eine geistige Fremdherrschaft vollends abzuschütteln: die trotz Lessings Vorbild und Kritik stets noch nachwirkende Entfremdung von heimatlich-nationaler Weise des Empfindens, jenen Literaturdruck der sogenannten Korrektheit und des importierten französischen Esprit, der sogar aus dem Studierzimmer des großen Königs und literarischen Dilettanten in Sanssouci eine Art offizieller Einwirkung gewann. Poetische Fehdelust juckte in allen Adern

der „Stürmer und Dränger", deren erklärter Führer der junge Goethe war — und eben der Kämpe des kleinen Ritterkrieges und Fachmann in allen Fehden, Götz von Berlichingen mit der durchschlagenden Eisenhand, er, der tüchtige Selbsthelfer in verworrener Zeit, war so recht der Held für die Stimmung einer wagenden, burschikos-ungebundenen Epoche, welche gleichfalls die Losung literarischer Selbsthilfe auf ihr Banner geschrieben hatte. Der vagabundierende Zug des dichterisch veredelten Raubrittertums half auf erwünschteste Weise dazu, die Schranken der Bühne und den Pferch der Regeln zu durchbrechen; in einer echt studentischen Rede, welche Goethe 1771 kurz vor seinem Abgang von Straßburg über Shakespeare hielt, spricht er auch sein Götz-Programm aufs Deutlichste aus. „Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Ortes so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und Zeit lästige Fesseln unserer Einbildungskraft; ich sprang in die freie Luft, und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzt, da ich sehe, wie viel Unrecht mir die Herren der Regel in ihrem Loch angetan haben, wie viel freie Seelen sich noch drinnen krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Türme zusammenzuschlagen." Und fürwahr! Er wehrte sich gegen die Regeln, wie sein Ritter gegen die Reichsexekution.

Die Szene des „Götz" ist alles Land zwischen Jaxthausen, Nürnberg, dem bischöflichen Schloß im Bamberg und der Stadt Heilbronn mit allen Angern, Wäldern, Bauernwirtshäusern und Zigeunerlagern dazwischen; ein Schauplatz mehr für die Phantasie als die wirkliche Bühne. Aber nie vor- und nachher ist ein solcher Reichtum deutschen Lebens in einem Drama ausgebreitet worden wie hier: Götz selbst mit seiner Hausfrau, dem Knappen Georg, der von Akt zu Akt vor uns her-

anwächst, und den übrigen Burggenossen; der weichlich-schlaue Bischof und sein Hof; der Kaiser und die Reichsstadtbürger; Weislingen mit Franz und der dämonischen Zauberin Adelheid; das Kriegsvolk und die Zigeuner. Nach der beengten, eingesperrten Zimmerhandlung des konventionellen Dramas gleich ein Ausblick mit dem weitesten Horizont, ein Griff ins Leben mit beiden Händen, soviel sie nur fassen mögen, und jede Figur umweht von freier, frischer Luft. Was die Muse zu dem Meister in dem prächtigen Goethe'schen Gedicht: „Hans Sachsens poetische Sendung", sagt:

. . . Die Welt soll vor Dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit — —

dies gilt durchaus von der dramatischen Welt, die sich von den Fenstern des bescheidenen Herrensitzes von Jaxthausen aus unseren freudig erstaunten Blicken zeigt.

Nun aber schreiben wir wieder das Jahr 1782. Es ist die Jahreszahl der „Räuber" — eingegraben, nicht allein eingeschrieben in die Literaturgeschichte wie in den hundertjährigen Theaterkalender. Hier begegnet uns nicht mehr bloß die Auflehnung gegen die konventionelle Regel der poetischen Doktrin, sondern der Kampf gegen die „abgeschmackten Konventionen" der Gesellschaft selbst, mit denen man die gesunde Natur verrammelt, der Notschrei gegen das Gesetz, das „zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre" ꝛc. In Schillers erster dramatischer Expektoration pocht geradezu eine demagogische Ader, und das Theater, das Lessing in „Nathan" sich als seine Kanzel nicht nehmen lassen wollte, wird hier zu einer Rednertribüne. Gegenüber der reinen Natürlichkeit der Sprache des „Götz" hat die Diktion der „Räuber" eine unruhig erhitzte Exaltation, der Puls der ganzen Dichtung ist abnorm, fieberhaft.

Aber Eines ist nicht zu verkennen: Die „Räuber" sind durchaus für das wirkliche Theater ersonnen und gedacht, und wirkten sofort mit zündender Kraft auf ihm und durch dasselbe, während „Götz" erst viel später, nachdem dessen unmittelbar-literarischer Einfluß vorüber war, für das Weimarer Theater — und nicht auf das Glücklichste — bearbeitet wurde. Lessing hat das deutsche Drama geschult und herangezogen; Schiller hat es erst zum Theaterstück im vollsten Sinn der durchgreifenden Wirkung gemacht. Dies ist der Grund, weshalb das Jubiläum der Première der „Räuber" nicht bloß eine Literaturfeier, sondern noch mehr ein volles Bühnenfest vorstellt.

Ich sehe hier ganz ab von dem ideellen Gehalt der „Räuber", der schon bis zum Übermaß zergliedert worden ist — und nehme das Werk bloß nach der Seite des Bühnenlebens hin, das in demselben pulsiert. Und da ist es bewunderungswürdig, wie das Unfertige, jugendlich Überreizte des Inhalts bei den entscheidenden Szenenwendungen schon in einer so bewältigenden theatralischen Form auftritt, die beim ersten Eindruck geradezu phänomenal wirken mußte. Es fällt der Einbildungskraft nicht schwer, die vorgebeugten Hälse, die leuchtenden Augen des Mannheimer Publikums und all der zugereisten Zuschauer bei der ersten Aufführung mit einem Blick sich zu imaginieren, wenn Iffland seinen Franz, Böck den Karl Moor agierte. Woher gewann doch der kaum absolvierte Karlsschüler, der in strammer Kasernendisziplin gehaltene Regimentsfeldscher diesen Einblick in die Bühnenwirkungen, da ihm Schule und Dienst doch den Theaterbesuch kaum gestatteten? Der Poet nach der höheren künstlerischen Bedeutung hat bei dem Verfasser des Räuberstücks noch einen langen Läuterungsprozeß bis zur Reife durchzumachen — aber der Theaterdichter als solcher hat gleich im ersten Wurf ein Meisterstück ersten Ranges geliefert.

So anfängerhaft und primitiv-übertreibend uns etwa der Anfang des Stückes, der erste Dialog zwischen Franz und dem alten Moor, seine Szenen mit Amalie und Ähnliches mehr unbedingt vorkommen müssen — so wendet und berichtigt sich gar bald der Eindruck. Die Dichtung wächst rasch aus ihren eigenen Kinderschuhen heraus und streckt sich von Szene zu Szene gewaltig in die Höhe — und die elementare Mächtigkeit des poetischen Naturells zaubert eine Bühnenwirkung herbei, wie sie später der Dichter nach der tiefsten Einsicht in die künstlerischen Aufgaben, nach dem gründlichsten Klärungsprozeß seiner Bildung wohl reiner und edler, aber kaum mehr so stark und hinreißend wiederfand. Was auch sonst die stets fort- und auflebende Wirkung der „Räuber" entscheidet, ist dies: wir fühlen da die ersten, heftig ungestümen Pulsschläge unserer eigenen Empfindungsweise noch heute mit, so weit die Entstehungszeit des Stücks auch hinter uns liegt; der junge Schiller, der Eleve der Karlsschule, hat aus den Achtziger-Jahren des achtzehnten Jahrhunderts bis tief in unsere Zeit hinein sprühende Funken geworfen, die immer noch zünden. Jene Sturm- und Drangperiode, wie sie der junge Goethe mit seinen damaligen Genossen, mit Max Klinger, Reinhold Lenz u. s. w., kaum ein Jahrzehnt früher durchgemacht, betrachten wir mehr nur aus der Perspektive der Vergangenheit; der Schiller'sche Sturm und Drang braust noch immer von einer jungen Generation zur anderen, von einem Studentengeschlecht zum nächstfolgenden weiter.

Schiller machte sich — so wenig als der junge Goethe — etwas aus den „Einheiten" und hergebrachten Theaterregeln — aber er legte sein ganzes Studium auf die lebensfähige Theaterform des Dramas. Bei den idealsten Absichten standen ihm die Bedingungen der Aufführbarkeit obenan — und er verstand es auch, selbst das in höchster Auffassung

Intentionierte stets aufführbar zu machen. Seine poetischen Konzeptionen sind von vorn an im besten Sinne theatralisch; sie streben geradenwegs der Bühne zu. Darum wußte er auch das Verhältnis zum Publikum mit richtigstem Verständnis zu erfassen. Bald nach seiner Flucht aus Stuttgart überliefert er sich in einer jugendlich-pathetischen Erklärung rückhaltslos an dessen Urteil und Entscheidung; späterhin weiß er es eben zu behandeln und dessen Neigungen und Wünschen gegenüber die eigenen höheren Absichten mit einer Art von dichterischer Staatsklugheit durchzusetzen. In seinem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt (vom 2. April 1805) finden wir darüber noch folgende merkwürdige Äußerung: „Die Werke des dramatischen Dichters werden schneller, als alle anderen, von dem Zeitstrom ergriffen — er kommt, selbst wider Willen, mit der großen Masse in eine vielseitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt. Anfangs gefällt es, den Herrscher zu machen über die Gemüter; aber welchem Herrscher begegnet es nicht, daß er auch wieder der Diener seiner Diener wird, um seine Herrschaft zu behaupten? Und so kann es leicht geschehen sein, daß ich, indem ich die deutschen Bühnen mit dem Geräusch meiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe."

Es ist dies eines der letzten berufsmäßigen Bekenntnisse Schillers; es hat dasselbe nicht mehr der Dichter der „Räuber" und des „Fiesko", sondern jener des „Tell" und des „Demetrius"-Fragments gemacht. Was bei ihm damals geniale Zuversicht war, das dämpft sich jetzt zu einer halbresignierten Meister-Erfahrung ab. Nie hat er aber während seiner dramatischen Laufbahn das Publikum im geringsten außer Rechnung gelassen, nachdem er es noch ohne Kalkül, aber mit den außerordentlichsten theatralischen Instinkten in der Premiére der „Räuber" sich im Sturme erobert hatte.

Goethes „Egmont“ nach der Bearbeitung Schillers.

(„Die Presse“ Mai 1874.)

Als Schiller sich bereit fand, aus Anlaß des Ifflandschen Gastspiels in Weimar 1796 den „Egmont“ für die Bühne zu bearbeiten, erblickte Goethe darin eine rettende Tat für das Stück. Er hatte auf dasselbe für die Bühne fast verzichtet, so wie er auch seinen „Faust“ nicht für theatralisch möglich hielt. Schiller ging bei der Redaktion nach den Grundsätzen seiner künstlerisch-gereiften Theaterpraxis zu Werke und die resoluten Eingriffe, mit denen er seine eigenen Werke nicht schonte, die dramatische Methode, welche bereits die Billigung seines großen Freundes gefunden, glaubte er auch dem Werke des Letzteren gegenüber verantworten zu dürfen. Zu jener Zeit, wo das dramatische Schaffen höheren Stils in den Weimarer Bestrebungen noch im vollen Gange war, ließen sich die szenischen Gebrechen des Stückes in einem anderen Lichte an. Aus den neu gewonnenen Erfahrungen eines wohlgeübten, mitstrebenden Geistes heraus bekam die praktische Kritik desselben ein anderes Aussehen als die des gegenwärtigen nachgenießenden Zeitalters. Wir haben uns längst an jene Gebrechen gewöhnt, weil sie durch den poetischen Wert der Dichtung reichlich aufgewogen werden. Ja, wir mögen sogar an dem lieblich

edlen Antlitz der Goethe'schen Muse das kleine dramatische Muttermal nicht mehr vermissen. Das Stück fällt scheinbar in genrebildliches Detail, in wenig bewegte Gesprächsszenen auseinander, es ist oft mehr schildernd als vorwärts drängend, es hat mehr lyrischen Nerv als dramatische Sehnen, einen mehr feingliedrigen als kräftigen Knochenbau. Aber vom Grund aus lassen sich jene Mängel, die zum Teil wieder Vorzüge sind, doch nicht berichtigen, ja der Versuch der Berichtigung, je geistvoller er ist, macht uns umsomehr darauf aufmerksam, wo jene Mängel eigentlich liegen. Jedenfalls hat die Schiller'sche Korrektur keine Beziehung mehr zu unserem Theater, nachdem das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt längst durchgesetzt worden und fest auf den deutschen Bühnen wurzelt. Schillers Arbeit war für die Weimarer Zeit getan, nicht für die unsere.[1])

Wenn es dem Stück allerdings an dramatischer Architektonik gebricht, so hat es doch seinen eigenen, richtigen Organismus, wo Leib und Seele wohl zusammenstimmen und das Herz an der rechten Stelle sitzt. Es ist nicht nach einem Theaterplan aufgebaut, aber nach einem inneren Entwicklungsgesetz gewachsen, und zwar so schlank und gerade gewachsen, wie nur irgend ein Werk Goethes. Jenes Entwicklungsgesetz wirkt deutlich genug durch die einzelnen Akte und bringt die einzelnen Szenen in eine feine poetische Zusammengehörigkeit, so dramatisch-lose sie auch nebeneinander stehen mögen. Beginnt man da umzustellen, neu aufzubauen und zu verbinden, wie es Schiller in seiner Bearbeitung getan, um statt jenes poetischen Zusammenhanges eine handgreiflichere theatralische Verbindung hereinzubringen, so ist dies kaum möglich, ohne die Wurzeln der Dichtung anzutasten,

[1]) Es wirkte daher geradezu befremdlich, als es Laube beifiel, auf seinem Stadttheater zu Wien im Mai 1874 es wieder einmal mit der Schiller'schen Bearbeitung des „Egmont“ zu versuchen.

ihr Zellengewebe oft da, wo es am zartesten ist, zu durchreißen. Und ein ganzes Resultat im theatralischen Sinne ist trotz alledem doch nicht gewonnen.

Sehen wir nur ein wenig in den poetischen Organismus des Goethe'schen „Egmont" hinein. Der Dichter hat da einen dreifachen Apparat aufgestellt, um die äußere und innere Welt seines Stückes zu entwickeln, und erhält ihn immer gleichmäßig in Wirksamkeit: einmal die Straßenszenen und Bürgergespräche, dann die Kabinettsszenen, endlich die Liebesszenen mit Klärchen und jene, in denen der rein persönliche Eindruck des Helden zur Geltung kommt. Von diesen drei Ausgangspunkten exponiert sich auch das Stück im ersten Akt: unter den Bürgern beim Armbrustschießen, im Kabinett durch die erste Unterredung der Regentin mit ihrem Staatssekretär, in Klärchens Stube durch das Gespräch mit Brackenburg und der Mutter. Egmont selbst ist noch nicht aufgetreten, aber sein Bild steht bereits in dreifacher Spiegelung vor uns; wir sehen ihn durch die Augen des Volks und der Geliebten, und damit die Schatten in dem allzu glänzenden Bilde nicht fehlen, treten in dem Staatsgespräch die Bedenken der Regentin hinzu. — Der zweite Akt beginnt mit der Volksszene, in der Vansen auftritt; dann zeigt sich Egmont unter den Bürgern, hierauf folgen die Geschäftserledigungen mit dem Geheimschreiber und die wichtige Szene mit Oranien. In diesem Aufzug agiert nur das Volk und der Staat weiter; die Liebe muß vorerst pausieren; dafür schreitet die Persönlichkeit Egmonts durch den ganzen Akt dominierend hindurch. Alles hat sich inzwischen weiter entwickelt; das Volk politisiert nicht mehr so harmlos wie früher beim Armbrustschießen, sondern schart sich in wachsender Aufregung um den Straßendemagogen; von Madrid her sammeln sich die Wetter und das anfangs unbestimmte Bild der Gefahr bekommt durch Oraniens Warnung, durch sein Drängen zur

Flucht eine drohende Gestalt. Der dritte Akt ist wohl für den entscheidenden Höhepunkt einer Handlung, wo die ansteigende und abwärts gehende Bewegung in energischem Anprall der Gegensätze zusammentreffen soll — also nach rein dramatischer Schätzung — etwas zu mager und dürftig. Er besteht nur aus zwei Szenen, von denen die erste (bei der Regentin) obendrein nur ein Staatsgespräch ist; allerdings fällt die wunderbare Liebesszene mit ihrem vollen poetischen Goldgewicht sehr stark in die Schale, deren Inhalt sonst dramatisch so wenig wiegt. Hier pausiert wieder das Volk, sowie in dem vorigen Akt Klärchen zurücktreten mußte. Dafür sind Margarethe und Egmont in den schärfsten Kontrast gestellt; es ist jener der Politik und der Liebe. Die peinlichste politische Sorge ist durch ein Weib, die höchste Sorglosigkeit im Liebesgenuß durch einen Mann vertreten, der deshalb nicht weniger ein Held ist, weil er in der Wonne des Kusses sich über die ernst drohende Mahnung des Tages hinwegsetzt.

Wenn im dritten Akte die entscheidende Wendung der Handlung nur gesprächsweise in der Kabinettsszene angedeutet ist, so ist die Vorbereitung der Katastrophe im vierten Akt ein umso bewunderungswürdigeres Meisterstück. Alles, was von der poetischen Wirkung gleichsam in der Atmosphäre steckt, weiß Goethe, wie sonst Niemand, aus ihr herabzulangen, seien es nun Sonnenblicke, Wolken oder Wetterstrahlen. Wie außerordentlich in der Stimmung getroffen ist da das bange Gefühl des aufsteigenden Gewitters unter den Bürgern bei Albas Ankunft! In der nächsten Szene bei Herzog Alba selbst, die mit Egmonts Gefangennahme schließt, fährt der Blitzstrahl schmetternd nieder, wie über des Helden Haupt, so über das ganze Volk. — Im fünften Akt tritt wieder die Liebe, die während der großen, fürchterlichen Abrechnung mit Volk und Staat im vorigen Aufzug nicht zu Worte kam, ganz und gar in ihre ernsten tragischen Rechte und zuletzt hält Klärchens Gestalt den Sieges-

kranz der Verklärung über dem Haupte des Helden empor, der mit ungebrochenem Mute dem Tode entgegenschreitet.

Wie sich dies alles nach wohlgezählten Pulsschlägen, Schritt für Schritt entwickelt! Schiller hat nun durch seine Redaktion, die vom Bühnenstandpunkt höchst einsichtsvoll ist, mehr äußere Bewegung und geradlinigen Gang in das Stück gebracht, aber dabei den inneren Verlauf seiner tieferen Lebensfunktionen gleicherweise geschädigt. Worauf beruht hauptsächlich die Methode seiner Einrichtung? Er legte so viel als möglich überall das Gleichartige zusammen; den ersten Akt, gleichsam den Vorsaal der Handlung, räumt er dem Volke ein und vereinigt da die Bürgerszenen des ersten und zweiten Aufzuges. Der zweite und vierte Akt der Schiller'schen Bearbeitung gehört fast ausschließlich den Staatssachen; dort warnt Oranien, hier greift Alba mit grausam-gewalttätiger Hand ein; die Regentin, die Schiller nicht dramatisch qualifiziert fand, fiel in seiner Redaktion ganz aus. Im dritten Akt freilich treffen widersprechende Elemente zusammen: die Angst der Bürger vor Herzog Alba und den spanischen Truppen, und die Liebesseligkeit Egmonts und Klärchens. Schiller läßt Egmonts Geliebte erst jetzt auftreten; die Szene mit Brackenburg aus dem ersten Aufzuge und die Liebesszene mit Egmont, die auch Goethe in den dritten stellte, folgen hier unmittelbar aufeinander. Durch den Vorgriff in den vierten Akt hinein mit den von dort herübergenommenen Bürgergesprächen leidet aber ganz wesentlich der Eindruck der unvergleichlich-seligen Liebesszene; sie hat keine Sonne mehr, sie spielt unter einer schweren Wetterwolke. Bei Goethe ist Alba noch lange nicht in Brüssel, als Egmont in Klärchens Stube tritt, um sich „von der Stirn die sinnenden Runzeln wegzubaden". Der fünfte Akt entspricht so ziemlich jenem bei Goethe, nur daß die Bearbeitung die Szene Klärchens mit den Bürgern schon an den Schluß des vierten Aufzuges stellt, und die

Sterbeszene derselben, mit der der letzte Akt beginnt, den Vorgängen in Egmonts Gefängnis, welche nun ohne weitere Unterbrechung sich abspielen, sogleich vorangehen läßt.

Durch diese Umstellungen hat das Stück an fester Mechanik des Aufbaues gewonnen, aber auf Kosten der feineren Vermittlungen und Übergänge, denen da offenbar Gewalt geschieht. So kommt Vansen im ersten Akt entschieden zu früh, Klärchen im dritten Akt, wie ihn Schiller anordnet, zu spät. Das Volk ist in dem echt niederländisch-fröhlichen Fest des Armbrustschießens noch nicht in der politischen Stimmung, sich von jenem Rabulisten aufregen zu lassen; und andererseits drückt den Zauber der Liebesszene Klärchens der tötliche Anhauch der herannahenden Katastrophe, die mit dem Erscheinen Albas und seiner Truppen für das Land und den Helden bereits besiegelt ist. Zudem hat Schiller einige Striche seiner Frauencharakteristik in das feinere und weichere Antlitz Klärchens hineingezeichnet, die zu den Augen und Lippen, wie sie Goethe geformt, nicht wohl stimmen. Ihr Benehmen gegen Brackenburg in der von Schiller halb hinzugeschriebenen Szene hat beinahe etwas Berechnendes und Schlaues und läßt uns vermuten, daß sie mit dem guten, armen Jungen etwas schlimm umgesprungen sei. Da sieht man, wie bedenklich es ist, auch nur einen Tropfen fremden Blutes in eine so durchaus eigenartige, reingezeichnete Gestalt einfließen zu lassen. An anderer Stelle dagegen sieht man recht deutlich, wie Schillers dramatisches Auge über dem fremden Stoff wachte. Die Unterbrechung des Gespräches zwischen Oranien und Egmont durch die Nachricht des eben eintretenden Geheimschreibers, daß Alba schon an der Grenze von Brabant stehe, ist ein Meistergriff des dramatischen Fachmannes; dadurch wird die Unterredung erst eigentlich zur Szene mit einer Peripetie, die freilich dem übrigen Gang des Dramas voraneilt. Aber die Bühnenwirkung stellt sich sofort ein; auf diese wollte Schiller nie lange warten — wenn auch

hier der starke Ruck die ruhigere Folge der Goetheschen Entwicklung des Vorgangs gar sehr aus dem Gleichgewicht bringt.

Diese Bearbeitung Schillers, obgleich man von derselben mit Recht bei den weiteren Aufführungen von Goethes „Egmont“ absah, ist doch äußerst lehrreich, um daraus das verschiedene Verhalten Goethes und Schillers zur dramatischen Aufgabe an einem bestimmten gemeinsamen Punkte kennen zu lernen. Goethe fügte sich anfangs ohne Widerstreben den tief eingreifenden Veränderungen des bühnenkundigen Freundes, in dessen praktisch geübten, wie nicht minder kunstbewußten Theaterverstand er das größte Vertrauen setzte. Aber nachher stiegen ihm doch gewisse Bedenken auf; es scheint, daß er sich gar bald seine dramatische Dichtung in ihrer ursprünglichen Gestalt auch auf der Bühne wiederhergestellt wünschte. Man lese nur daraufhin den Aufsatz nach: „Ein Vorsatz Schillers und was daraus erfolget.“ In einem gewissen Sinn rechtfertigt da Goethe wohl die Bearbeitungsmethode Schillers, indem er darauf hinweist, daß er mit seinen eigenen Produktionen nicht anders vorgegangen sei. „Don Carlos war schon früher für die Bühne zusammengezogen, und wer dieses Stück, wie es jetzt noch gespielt wird, zusammenhält mit der ersten gedruckten Ausgabe, der wird anerkennen, daß Schiller, wie er im Entwerfen seiner Pläne unbegrenzt zu Werke ging, bei einer späteren Redaktion seiner Arbeiten zum theatralischen Zweck, durch Überzeugung den Mut besaß, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen.“ Es war daher nach Goethes Meinung wohl begreiflich, wenn weiterhin, bei zunehmender Reife und Bühnenerfahrung „sein tätiger, die Umstände erwägender Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken getan, wohl auch an fremden tun könne“. So hielt denn Goethe — wie schon bemerkt

wurde — zunächst bei der Prozedur stille, die der bewährte und entschlossene Operateur auch mit seinem „Egmont“ vornahm; freilich tat sie ihm doch weh, selbst bei dem wohl angelegten Verband. Dies geht aus folgendem Zusatz hervor: „Daß auch Schiller bei seiner Redaktion grausam verfahren, davon überzeugt man sich bei der Vergleichung der von ihm angeordneten Szenenfolge mit dem gedruckten Stücke selbst. Die persönliche Gegenwart der Regentin z. B. vermißt unser Publikum ungern, und doch ist in Schillers Arbeit eine solche Konsequenz, daß man nicht gewagt hat, sie wieder einzulegen, weil andere Mißverhältnisse in die gegenwärtige Form sich einschleichen würden.“ Ja, wenn die Regentin irgendwie aktiv wäre! Sie hat aber nur Regierungssorgen, die sie sich wegreden möchte; ihre Szenen mit dem Geheimschreiber sind nichts als ratlose Besprechungen des jeweiligen politischen Zustandes, und überdies gegenüber einer subalternen Person, die nur mit bescheidener Zurückhaltung in das Gespräch eingreift. Bloße Gespräche inmitten einer Handlung, die vorwärts drängt, mußten einem berufsmäßigen Dramatiker, wie Schiller, als müßig und störend erscheinen — so sehr er auch das gänzliche Wegstreichen einer sonst so wichtigen Persönlichkeit, wie der Regentin, als Übelstand gleichfalls empfinden mochte. „Wegen der letzten Erscheinung Klärchens“ — sagt Goethe zum Schluß — „sind die Meinungen geteilt; Schiller war dagegen, der Autor dafür; nach dem Wunsche des hiesigen Publikums darf sie nicht fehlen.“ In diesem Punkt gab auch Goethe nicht nach.

Schiller hielt wohl noch immer an der Ansicht fest, die er acht Jahre vorher schon in der bekannten Rezension über Goethes „Egmont“ (Allgemeine Literaturzeitung 1788) ausgesprochen hatte. „Mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch ein Salto mortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum — zu sehen. Lächerlich würde

es sein, dem Verfasser dartun zu wollen, wie sehr dadurch unserm Gefühle Gewalt angetan werde; das hat er so gut und besser gewußt als wir; aber ihm schien die Idee, Klärchen und die Freiheit, Egmonts beide herrschende Gefühle, in Egmonts Kopf allegorisch zu verbinden, gehaltreich genug, um diese Freiheit allenfalls zu entschuldigen." Goethe nahm sich nun diese Freiheit ganz unbedenklich, weil der Reiz des Überganges in das Opernhafte für ihn überhaupt verlockend war und von ihm nicht als Inkonsequenz empfunden wurde.

Gedanken-Nachlese zu Goethes „Faust“.

Aus Anlaß der Bühnen-Einrichtung Wilbrandts für drei Abende.

(„Die Presse“. Im Januar 1883.)

I.

Zur Aufgabe der Inszenierung.

> Die Bedeutung der Gestalten
> Möcht' ich amtsgemäß entfalten;
> Aber was nicht zu begreifen,
> Wüßt' ich auch nicht zu erklären;
> Helfet Alle, mich belehren! —
>
> „Herold“ im Mummenschanz
> des zweiten Teiles.

Unser alt Geschäft, das Schauspiel zu besprechen, fiel uns diesmal nicht so leicht. Wenn man über ein gewisses Alter heraus ist, glaubt man nicht mehr, in dem Rest seiner Lebenstage noch ein „Faust“-Verhör bestehen zu müssen und dazu verhalten zu werden, seine Meinung über den ersten und zweiten Teil je wieder öffentlich herauszusagen. Diese Dichtung, das Adyton der deutschen Literatur, hat auch ihre bestimmte Stelle in unserer persönlichen Bildung gefunden; da steht der Goethesche „Faust“ in einem wohlverwahrten Schrein und nur zögernd holen wir das wundersame, an Reflexen reiche Krystallgefäß mit seiner Bilder zierlichen Pracht

aus seinem alten Futterale herunter. Aber ein solch ungewohnt wichtiger Anlaß, wie die Gesamtaufführung des „Faust" in einer Kunstanstalt vom Range des Burgtheaters, entlockte uns aufs neue die alten Anschauungen, Zweifel und Bedenken; wir rangen wieder, wie zum erstenmal, mit dem Werk und es wiederholte unser Gedankenleben der ganzen Dichtung labyrinthisch irren Lauf.

Wir haben an drei Abenden das örtlich und zeitlich geräumigste Werk der deutschen Literatur durchwandert und durchlebt. Von dem studentischen Leipzig des blutjungen Goethe in „Auerbachs Keller" bis zu dem Schauplatz der kühnen Kanal- und Deichbauten, der grandiosen Ingenieur-Unternehmungen des noch rüstigen Greises Faust spannt sich ein gar weiter Raum und eine weite Zeit hin; ein ausgebreiteter Lebenshorizont, abgesteckt durch die Jahreszahlen 1769 bis 1831. Ein zweiundsechzigjähriges Dichterwerk, wachsend, wuchernd, mächtig neue Triebe ansetzend, gelegentlich krankhafte Auswüchse bildend, von wildem Rankenwurf umklammert, dann wieder mit grünen Zweigspitzen in die Lüfte strebend! Ein Werk, das bald mit neuem, ungewohntem Glanz aufleuchtet, bald in sich einknickt und einaltert . . . Geräumig ist diese Dichtung mit ihrer ausgedehnten Szenerie, ihren vielen Lokalitäten und Schlupfwinkeln in unsagbarer Weise; sie wurde später das Asyl und die Stätte nächtlichen Unterkommens für alle unterstandslosen Neben- und Halbfiguren Goethes von menschlicher und geisterhafter Herkunft, für Episoden und Maskengesindel, das über etliche vierzeilige Strophen hinaus nicht zu reden weiß; für den ganz unqualifizierbaren Gespensterpöbel und selbst das kleine Insektenvolk der Geisterwelt: die „Wimmelscharen" des Ameisenchors, die schwarzen Zwerggestalten der Pygmäen und die noch kleineren Fingerlinge oder Daktylen des Berges Ida. Als eine Königin der Schatten, als ein durch alle Zeitalter nie alterndes

Zauberwunder der Schönheit, sinnberückend für die homerischen Trojer- und Achaierhelden und so spät noch für den nordischen schönheitsdurstigen Magier Faust, tritt Helena mitten in den zweiten Teil. Auch diese nennt Goethe in einem Briefe an Zelter (1827) ein „fünfzigjähriges Gespenst", denn so lange mag ihn die poetische Frage und die Schwierigkeit der Einführung dieser Gestalt in den Gesamtplan seines Gedichtes fast peinlich beschäftigt haben.

In dem Tagebuche Goethes aus seinen letzten Lebensjahren steht das denkwürdige Datum verzeichnet: „1831. Donnerstag 17. Febr. Wurde das Manuskript von 'Faust' in eine Mappe geheftet." Und nun versiegelte es Goethe und übergab es dem getreuen Eckermann für die Ordnung des Nachlasses. Doch auch nach der Eröffnung blieb der geheime Sinn auf lange hinaus versiegelt.

Selbst die mächtig angeschwellte Kommentar-Literatur hat jenes Siegel von dem schwerwiegenden Zauberbuch nicht gelöst. Wenn es irgend möglich ist, kann dies — so paradox diese Behauptung scheinen mag — nur durch eine Theater-Aufführung geschehen. Zwar ist eine solche immer ein schwieriges Unternehmen, aber die einzige und richtigste Verdeutlichung, mittels welcher so mancher dämmernde oder dunkle Sinn durch ein Bild für das Auge sinnlich faßbarer, und so doch mittelbar verständlicher wird. Die großen Massen der Dichtung, wenn sie eine richtig disponierende, mit der Theater-Ökonomie vertraute Hand ordnet und verteilt, reihen sich perspektivisch hintereinander und es eröffnen sich lichte Durchblicke in dem Bühnenbilde, die der Leser sich bei der mühsamen, durch die Rätsel der einzelnen Stellen festgehaltenen Lektüre nicht zu verschaffen weiß. Ist auch namentlich der zweite Teil nichts weniger als dramatisch, so ist er doch in seinen Hauptpartien theatralisch; dies wäre scharf und bestimmt zu unterscheiden. So meinte denn Köstlin geradezu,

man müsse den zweiten Teil sehen, nicht lesen — und v. Loeper behauptet wohl wieder zu viel, wenn er sagt: Dessen wiederholte Aufführungen in neuerer Zeit ließen „die ungeheure Bedeutung" der Anschauung erkennen. „Diese vermag mit einem Schlage (!) die Schwierigkeiten des Verständnisses zu beseitigen; sie stellt alles Einzelne in das richtige Licht, verbindet es zu einem Ganzen und gibt Allem Physiognomie und das normale Verhältnis." —

Was wir denn auch im Detail an der Bühneneinrichtung des vollständigen „Faust" für das Burgtheater gelegentlich zu bemängeln fanden, im großen Ganzen mußten wir dieselbe als eine vollgiltige Theatertat anerkennen. Wilbrandt hatte Herz für die Aufgabe und inszenierte als rein nachempfindender Dichter, nicht etwa als zurechtstellender Bühnenpraktiker. Vor allem war es ein Hauptverdienst, daß er den „Prolog im Himmel" theatralisch durchsetzte, mit der einfach richtigsten Aushilfe der Stimme des Herrn hinter oder vielmehr über der Szene. Es war ein Stück reiner Ätherpoesie in den Sinneneindruck der Bühne übertragen. Wie schön standen die drei Erzengel da, gleich einer peruginesken Gruppe! Nach der musikalischen Introduktion, welche in die wogende Wolkenbewegung hineinklang, wirkte dann wundersam hell und klar der Vortrag der drei Erzengelstrophen ... Wie uns doch dieser kosmische Naturhymnus zur Ehre Gottes faßt und erhebt, wenn wir einmal, wie dies zum ersten Male der Fall war, ihn sogar von der Bühne herab vernahmen! Friedrich Th. Vischer sagt so schön und bezeichnend: „Dieser Gesang gehört zu dem Größten, was Goethes lyrische Poesie in hymnischer Form hervorgebracht hat. Das ganze Staunen jugendlicher Völker vor dem Feuerball, welcher der Erde das Licht sendet; ihre kindliche Vorstellung, daß er unseren Planeten umwandle — sie liegt in den Worten: 'und ihre vorgeschrieb'ne Reise vollendet sie mit Donnergang' — faßt der

Dichter mit dem modernen Wissen von der Umdrehung der Erde in eine ungeheure Anschauung zusammen. Der Kontrast von Licht und Nacht, die furchtbare Gewalt, womit die Erde und alles Gewicht, alle feste und wildflutende Masse ihrer Oberfläche in der Drehung umgerissen wird, die Wut des Sturmes, der Blitz und Donner des Gewitters taucht in einem rapiden Schlaglichte auf; das Ohr wird bei diesen Kraft- und Machtbildern mit Akzenten getroffen, die den stumpfsten Nerv wecken, schrecken, erfrischen, beschwingen müssen . . ."

Die Sonderung der Faust-Darstellung in drei Abende war dazumal eine aktuelle Streitfrage für die Tages-Diskussion, welche die theatralisch angeregten Gemüter sogar sehr stark beschäftigte. Trotz lebhaftesten Widerspruches fand ich selbst jene Dreiteilung nicht ungerechtfertigt. Früher, da der „Faust" (selbstverständlich nur der erste Teil) noch ohne den Prolog im Himmel gegeben wurde, mußte man bis gegen 9 Uhr warten, ehe Gretchen auftrat; und nun, nachdem man mit den inhaltsschweren Monologen Fausts, den beiden Szenen mit Mephistopheles etc. vollauf beladen war und diesen ganzen Kursus der tiefsinnigsten Gedankenprozesse durchgemacht hatte, sollte man einem ganzen Frauenleben vom ersten Liebesglück bis zu den letzten tragischen Kerkerschauern teilnehmend folgen! Das war schon nach dem Ausmaß normaler Empfänglichkeit ohnehin zu viel verlangt. Bei der Inszenierung Wilbrandts haben wir den Prolog im Himmel gewonnen, der wie ein goldener Schlüssel den Sinn der ganzen Dichtung aufschließt und den wir keineswegs mehr aufgeben möchten. Aber wie kommen wir dann mit der Theaterzeit aus? Doch sei es: das Publikum habe die pietätvolle Ausdauer, bis nahezu gegen Mitternacht sitzen zu bleiben, dann finde ich noch einen Haken im ästhetischen, ja im sittlichen Eindruck. Der „Prolog im Himmel" ist nicht für den

ersten Teil des „Faust“ geschrieben, sondern für beide Teile mit ausdrücklicher Hinweisung auf den Schluß des ganzen grandiosen Werkes. Er korrigiert gleichsam den Effekt, den uns der Ausgang des ersten Teiles sonst machen würde. Wird dieser samt dem Prolog im Himmel in einem Zug und an demselben Abend aufgeführt, so gehen wir nach der Wirkung dessen, was wir auf dem Theater gesehen haben, unter dem Eindruck nach Hause, daß an diesem Faust, der Gretchen verführt, ihren Bruder Valentin in perfidem Kampf getötet, die Geliebte dem Henkerschwert preisgegeben hat, der Herr der Heeresscharen sich entschieden verwettet habe. Die Szene in der Hexenküche eröffnet eine neue Perspektive; nach dieser brauchen wir Faust noch nicht aufzugeben. Die Experimente des Mephistopheles, von deren Erfolg oder Mißerfolg der Gewinn oder Verlust der Wette abhängt, haben jetzt erst zu beginnen. Mit der magischen Verjüngung nimmt der neue Lebenslauf Fausts in scharfem Einschnitt seinen Anfang. Was dann weiter folgen soll, können wir ohne Übereilung für die nächsten beiden Abende erwarten.

II.

Die Altersepochen des ersten Teils.

Der „Faust“ in seinen beiden Teilen ist jenes dichterische Lebenswerk, welches ebensowohl die populärste, wie auch die unpopulärste Seite von Goethes Genius in sich vereinigt. Der Jüngling und der Greis Goethe sind da gleicherweise zu erfragen; der in Jahren schon vorgeschrittene, angealterte Mann läßt sich in der unsagbar schönen „Zueignung“ und in der herrlichen Stelle des Dichters aus dem „Vorspiel auf dem Theater“ vernehmen:

„So gib mir auch die Zeiten wieder,
Da ich noch selbst im Werden war,
Da sich ein Quell gedrängter Lieder
Ununterbrochen neu gebar" etc.

Eben dieser Mann hat inzwischen menschliche und künstlerische Wandelungen durchgemacht, die ihn die Jugendwege seiner Dichtung schwer wieder zurückfinden ließen.

Der wohlbekannte Ritter mit der eisernen Hand und unser Doktor, der sich der Magie ergeben, sind poetische Brüder in der so drangvoll reichen Jugendproduktion Goethes; jener ist aus der eigenen, naiven Selbstbiographie, dieser aus dem Volksbuch und Puppenspiel in dessen Dichtung hinübergestiegen. Ein dritter Bruder, weichlicher und zarter organisiert, gesellt sich zu beiden: es ist Werther, in dessen Gesicht die Züge des Dichters und des jungen, unglücklichen Jerusalem interessant ineinander schwimmen. Er wird der Erste weithin berühmt durch seinen dazumal so literarisch zeitgemäßen, empfindsamen Selbstmord — doch neben ihm schlägt auch Götz mit seiner Eisenfaust mächtig durch.

Dagegen geht die Kunde von dem zu erwartenden Faust nur in dem Verkehr und der Korrespondenz des Goetheschen Kreises zwischen 1773 bis 1776 ziemlich geräuschvoll umher. Man redet aber schon so viel von ihm, daß er fast bereits berühmt ist, ehe er noch erschien. Doch der junge Goethe hütet sich, seinen Faust „herauszubrausen", wie z. B. Gotter von ihm erwartet. Als Greis konstatiert Goethe selbst in den Eckermannschen Gesprächen (1829, vom 10. Februar): „Der Faust entstand mit meinem Werther; ich brachte ihn im Jahre 1775 mit nach Weimar. Ich hatte ihn auf Postpapier geschrieben und nichts davon gestrichen. Denn ich hütete mich, eine Zeile niederzuschreiben, die nicht gut war und die nicht bestehen konnte." Letzteres gilt aber nur von den Gretchen-Szenen, die von vornan feststanden und auch ferner wörtlich

beibehalten blieben; alles Übrige war vorläufig noch höchst unfertig. Immerhin sind jene Elemente der Faustdichtung, welche ihre unverwüstliche Volkstümlichkeit, zugleich ihre eigentlich lebendige Bühnenwirkung bedingen, bereits in jener ersten Konzeption vorhanden.[1])

Hätte also Goethe seinen Jugend-Faust schon etwa im Jahre 1775 resolut ausgeschrieben, statt erst bis 1790 mit der Veröffentlichung von „Faust. Ein Fragment“ zu warten, und dies in einem für die Aufnahme der Dichtung entschieden ungünstigen Zeitpunkt: so wäre dem Werther-Erfolg in entsprechender Steigerung der Faust-Erfolg unmittelbar nachgefolgt. Was bestimmte nun Goethe, den Kranz liegen zu lassen, den er durch die Veröffentlichung des Faust in jenem Moment, da man dieselbe geradezu erwartete, nur vom Boden zu heben brauchte? War es lediglich geniale Sorglosigkeit? Oder war es vielmehr die dem Jugenddrang abgewonnene, richtige Einsicht, daß sein Faust doch noch die Nachfüllung eines reicheren Gedanken- und Lebensinhaltes nötig habe? Dazu bedurfte es der eigenen weiteren Aus-

[1]) Den Nachweis dafür gibt der „Urfaust“, den Erich Schmidt nach der wieder aufgefundenen Abschrift des wohlbekannten Weimarer Hoffräuleins Louise von Göchhausen unter dem Titel: „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt“ (Weimar 1887) herausgab. Höchst wichtig ist dieser Fund, weil er insbesondere auch das frühe Vorhandensein der Kerkerszene darlegt, von der man meistens annahm, daß sie erst später gedichtet worden sei, da ja auch das „Fragment“ von 1790 nicht über die Domszene hinausgeht. Dies beweist jedoch nur, daß die Kerkerszene in jenem ersten Wurf — noch in Prosa und in der echten Sturm- und Drangsprache gleich dem vorangehenden, bis zuletzt unversifiziert gebliebenen Dialog zwischen Faust und Mephistopheles: „Im Elend! Verzweifelnd“ — Goethe nicht mehr genügte, er aber mit der Neubearbeitung noch immer nicht aufs Reine kam. Aber die Szene selbst war ganz vorhanden in ihren wesentlichen, mächtig erschütternden Naturlauten. Einen solchen Abschluß, zu dem Alles hindrängt, schiebt ein echter Dichter nicht auf; es wäre so, als ob er den Atem gewaltsam anhielte.

reifung über die Werther-Epoche hinaus. Und gar bald empfand es Goethe sehr genau, wie Fausts vorangehende Gedankenkämpfe, in der ersten Form zu summarisch behandelt, nach Vertiefung drängen und die ganze monologische Existenz im Studierzimmer auch ihre Durchführung und Peripetie haben müsse; wie ferner der sonst zu jähe Übergang Fausts zum Welt- und Liebeleben durch magische Verjüngung vermittelt werden könne, zu der sich in dem Zauberelement des Stückes immerhin Rat fand. In der Tat war die Hexenküche, das „gute Glas von dem bekannten Saft", der erste neue Griff zur ferneren Ausgestaltung; dann kam weiter nach rückwärts die ganze tiefsinnige Entwicklung der Faustschen Psychologie hinzu: der zweite große Monolog mit seiner vollen Gedanken-Resonanz, die Selbstmord-Anwandlung, der Friedensklang der Osterglocken, der Spaziergang am ersten Ostertage, das Wiederaufflammen grenzenlosen Verlangens in der Glut der Abendsonne, der Übersetzungsversuch aus der Bibel. Auch Mephistopheles brauchte Zeit und Vorbereitung, um sich richtig einzuführen und einmal als fahrender Scholast, dann als Junker mit der Hahnenfeder auf dem Hut nach Gebühr und Bedarf sich auszusprechen. Das Einfangen des Pudels und dessen Beschwörung dürfte erst auf Frühjahr 1800 zu setzen sein, wie G. von Loeper im Zusammenhang mit einer gleichzeitigen Äußerung Goethes gegen Schiller annimmt: „Der Teufel, den ich beschwöre, geberdet sich sehr wunderlich" — und der Abschluß des Paktes wurde dann nicht früher als im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts perfekt. Einmal im Zuge der Teufelei, ließ Goethe bald darauf (im Winter 1801) die Walpurgisnacht folgen.

Welche lange Pausen und Verschleppungen legten sich doch dazwischen, ehe Goethe wieder dazu kam, auf einige Zeit faustisch zu empfinden! Wohl mußte er selbst auch von dem Tränkchen der Hexe nippen, um die Jugendstimmung, in

welcher der Faustſtoff empfangen und ausgeboren wurde, wieder in seinem Gemüte aufquellen zu lassen!

In den Gesprächen mit Goethe von Eckermann ist unter dem 16. Februar 1826 die Äußerung verzeichnet: „Das Teufels- und Hexenwesen machte ich nur einmal; ich war froh, mein nordisches Erbteil verzehrt zu haben, und wandte mich zu den Tischen der Griechen.“ In der Tat stellte sich der klassische Iphigenienstil, den sich unser Dichter zwischen Weimar und Rom errungen hatte, dem naturalistisch-verwegenen Faustſtil wie ein völliger poetischer Konfessionswechsel gegenüber — und dennoch mußte Faust weiterreden und ausreden — denn sonst kam ein guter Teil von Goethes eigenstem und tiefstem Wesen nicht wieder zu Wort.

Während seines ersten und zweiten Aufenthaltes in Rom nahm bekanntlich Goethe die große Revision seiner bis dahin noch unfertigen poetischen Arbeiten vor. In dem höchst bedeutsamen, oft zitierten Brief an Herder (vom 1. März 1788) kündigt er an, er habe neuerdings den Plan zu Faust gemacht und hoffe, diese Operation solle ihm geglückt sein. „Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche, und wie wenig mein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat.“ Fürwahr, ein wichtiges Geständnis! Und so betrachtete er denn — trotz des Göttermals „an den Tischen der Griechen“, dessen er weit später gegen Eckermann gedachte — doch stillschweigend die Rückkehr zu Faust als eine Rückkehr zu sich selbst, zu seinem ersten und eigentlichsten poetischen Ich.

Zwei Seelen wohnten auch in Goethes Dichterbrust und „eine wollte sich von der anderen trennen“. Es war dies die deutsche Meistersängerseele, voll von heimatlichen, neuerweckten Liedertönen, welche an „Hans Sachsens poetischer Sendung“ in höherem Sinn teilnahm — und die griechische

Kunstpsyche, die sich nach den hohen Formen des Altertums zurücksehnte und das Entschwundene durch die Macht des Schönheitsdranges wieder lebendig zu machen strebte . . . Der heimatlich empfindende Dichter ist in den Liedern und Balladen, dann bei Götz, Werther, Faust und Egmont vollauf zu erfragen, nicht minder bei Hermann und Dorothea, obgleich er sich da als letzter der Homeriden bekennt. Der Künstler und Poet, der sich in die Antike und Renaissance genial einlebt, tritt uns in der Iphigenie, in den Elegien, in der Achilleis, im Tasso und den italienischen Kunststudien entgegen. Zuletzt nimmt wohl das immer mehr künstlerisch raffinierte Griechentum von dem Boden des Faustſtoffes selbst Besitz — in dem Helena-Akt des zweiten Teils und der umständlichen mythologischen Einleitung dazu: der klassischen Walpurgisnacht. Aber in der Tendenz, so weit Auseinanderliegendes zu vereinigen, liegt eben auch der innere Bruch der Dichtung selbst.

* * *

Nichts ist menschlich verständlicher und geht uns im ganzen, weiten Bereich der deutschen Dichtung so sehr ans Herz, als die Osterluft in Fausts Spaziergang, die Szene in Marthens Garten, die Liebeslust und das Liebesverhängnis Gretchens mit der Kerkerszene zum Schluß des ersten Teils. Obgleich Goethe sonst keine volle Tragödie durchbilden und durchdichten konnte, weil sich seine harmonische, episch-beschauliche Natur gegen das Aufwühlen der düsteren Lebenstiefen sträubte (auch im „Egmont" fallen die tragischen Schatten erst später auf den Grund einer sonnigen, farbig-heiteren Welt): so hat er gleichwohl im „Faust" jene eine tragische Szene gedichtet, die an herzerschütternder Kraft und tiefem Schicksalsernst eine ganze Literatur von Trauerspielen aufwiegt. Die kondensierte Gretchen-Tragödie, wenn diese Be-

zeichnung gestattet ist, besteht eigentlich nur aus einzelnen skizzenhaften Momenten und ahnungsvollen Zügen, und gleicht einer in wenige Szenen zerlegten, dramatisierten Volksballade. Höher hinauf reichte aber nie das deutsche Dichtungsvermögen und die an den Schlägen des Volksherzens erlauschte poetische Herzenskunde.

Gretchen ist durchaus Goethes Erfindung oder wollen wir richtiger sagen: seine dichterisch verarbeitete Erfahrung. Es ist nun ganz eigentümlich und seltsam, daß Goethe volkstümlich war und blieb, solange er das Faustthema nach seinen eigenen Herzens- und Lebenserfahrungen fortführte und gerade da spitzfindig und künstelnd, abstrakt und abstrus wurde, wo er in die wirkliche, echte Faustsage einlenkte. Das geschah so völlig erst im zweiten Teil. Faust als Zauberkünstler bei Hofe, dann der Magier, der die heraufbeschworene Helena für sich selbst begehrt, ist der eigentliche Sagenfaust. Doch was für eine künstlich-überklassische Schattenschönheit ist diese Helena geworden! Trotz ihrer in der Faustsage wurzelnden Herkunft macht sie lediglich den Eindruck einer allersubjektivsten Ausgeburt der späteren Goetheschen Dichtung. Gretchen dagegen, die in die Faustsage hineingedichtete Figur, erscheint einem Jeden als zum Faustthema untrennbar gehörig; das Publikum wird sich kaum überreden lassen, daß Faust und Gretchen jemals nicht zu einem gemeinsamen poetischen Begriff gehörten, sowie es über das zweite Verhältnis Fausts zu Helena, das sogar zu einer einaktigen symbolischen Ehe führt, bei allen tiefsinnigen Erklärungsmühen nie etwas bestimmt Faßbares sich zu denken vermag. Gretchen aber lebt, als wäre sie seit jeher nichts anderes gewesen, als eine Gestalt der Volkspoesie. Sie hat auch die Eigenschaft unerschöpflich lebendiger Gestalten, daß sie den Reiz der Nachproduktion der anderen Künste fort und fort an- und aufregte: sie ist plastisch, malerisch, ebenso und noch mehr musikalisch

ohne Ende nach- und weitergebildet, nach- und weiterkomponiert und fortgesungen worden. Sie ist ein Bild und ein Liederquell zugleich: man sieht und hört sie, man tut beides in Einem, wenn man ihr Wesen voll und rein empfindet. Ary Scheffer hat sie gemalt und so gings fort bis auf Gabriel Max; der Franzose Gounod machte aus ihr sogar eine Opernpartitur und Faust selbst mußte den Titel des Librettos an sie abgeben . . .

Es liegt ein eigenes Geheimnis nachwirkender Kraft in der elementar-dichterischen Eingebung; kaum der Dichter selbst kennt den Naturgrund, der sich in ihm aufgetan hat und wird staunend die Wirkungen gewahr, deren Urheber er fast absichtslos geworden.

III.

Die Haupt-Etappen des zweiten Teils.

Von der Chronologie dieser in mächtiger Breite sich auslegenden, großen Altersdichtung Goethes sehe ich hier ab, da es sich bei derselben doch zumeist nur um die bloße Zeitfolge der Arbeit, nicht aber um einen hereinwirkenden Wechsel von Bildungsphasen handelt. So will ich es denn versuchen, in raschen Schlaglichtern über die Massen dieser fünf Akte hinzuleuchten, um den Helena-Akt weiterhin zu näherer Betrachtung aussondern. Die rechtgläubigen Goethe-Ausleger werden — das weiß ich wohl — gar vielfach Anlaß finden, mich in diesem Kapitel arger Häresie zu beschuldigen.

Der erste Teil begann mit dem Prolog im Himmel, der zweite hebt zwischen Firnen und Gletschern in einer grandiosen alpinen Landschaft an. Die Natur soll unter freundlicher Geisterhilfe ihre Heilkraft an Faust „nach dem erlebten

Graus" bewähren. Ariel, der gute Geist der reinen Höhenluft, winkt die Elfen an Fausts Mooslager heran und sie „baden ihn im Tau aus Lethes Flut". O über die wohlwollenden, kleinen Elementar-Genien, die von der sittlichen Verantwortung, die in der Menschenwelt herrscht und immerdar herrschen muß, in ihrem Naturreich nichts wissen! „Ob er heilig, ob er böse, jammert sie der Unglücksmann." Neugestärkt von dem Schlafe unter Elfen-Pflege erwacht Faust; die bösen Bluterinnerungen aus der Katastrophe des ersten Teiles, Gretchens Blocksbergbild, sogar die Kerkerszene sind mit dem „ätherischen Lethestrom", der sein ganzes Wesen durchdringt, rein hinweggespült; für diese schwarzen Punkte in seinem früheren Lebenslauf hat er den ganzen zweiten Teil über keinen Moment des Rückblicks, kein einziges flüchtiges Gedächtniswort. [1])

---

[1]) Die „Faust"-Erklärung deutet wohl sonst eine schöne Stelle im Eingangsmonolog des vierten Aktes als eine Reminiszenz an Margarethe:

> Täuscht mich ein entzückend Bild
> Als jugenderstes, längstentbehrtes, höchstes Gut?
> Des tiefsten Herzens früh'ste Schätze quellen auf,
> Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet mir
> Den schnell empfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
> Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz . . .

G. v. Loeper setzt dazu folgende Note: „Der Name Aurora bezeichnet hier nicht die Morgenröte selbst, noch die Gefühle, welche dieselbe einst in dem Knaben erregt hatte (nach Düntzer), sondern die erste Liebe; wie in der Zueignung „kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf". In der Devrientschen Bearbeitung des Faust (als Mysterium!) ist daher auch für „Aurorens Liebe" geradezu Margarethens Liebe gesetzt und mit Recht. Diesem Vorgange folgt auch Wilbrandt. Die Empfindung des Zuhörers lechzt nach der Wiederkehr dieses Namens; es ist fast empörend, daß Faust dem Gretchen im zweiten Teile nicht wieder auf den Namen kommt, und wenn er hier wirklich an sie denkt, in poetisch-vornehmer Verallgemeinerung die „Aurora" substituiert. Das Gewissen, namentlich das schlechte, sollte sich nie allegorisch ausdrücken.

Mit einer souveränen Gemütsfreiheit, weit erhoben über alle Borniertheit des Gewissens und der Reue, beginnt Faust freudiger und zuversichtlicher, als wir ihn bis jetzt gekannt haben, den neuen Lebenslauf. Ein Monolog von weiter Naturanschauung, der ins majestätische Morgenlicht der Sonne und den farbigen Abglanz des Regenbogens die Blicke tauchen läßt, bildet die Introduktion, die Stimmungs-Ouverture, mit der Faust den Abenteuern des zweiten Teiles entgegenschreitet.

Faust ist doch, menschlich betrachtet, der verzogenste, dramatisch verwöhnteste Held, den es je gegeben; ihm wird Alles nachgesehen, durch alle Instanzen bis zum lieben Gott hinauf — er hat einmal gar nichts abzubüßen. Von Elfenfittigen wird er gefächelt, wie von Cherubsschwingen. Er verlangt und begehrt nur immer und tut es stets mit einer Verwicklung in arge Schuld; er findet bei seinem teuflischen Gefährten, so oft er ihm „den ganzen Umfang seiner Grillen vertraut", das bereitwilligste Entgegenkommen — und erleidet schließlich keinen Schaden an Seele oder Leib. Dabei verhält er sich durchaus u n t ä t i g durch den langen Verlauf der beiden Teile und wird erst kurz vor dem Ausgang des zweiten Teiles aktiv — aber auch da (am Meeresstrande) nur anordnend, befehlend, nicht im dramatischen Sinne handelnd.

„Ich will auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhen": Mephistopheles hält hierin bis zum Schluß Wort. Er erfüllt ehrlich, was er versprach, wenn man einem Teufel Ehrlichkeit beilegen darf. Faust ist stets der Fordernde, Mephistopheles allein der Handelnde und Bewirkende. Die Finanzoperation mit dem Papiergeld am Kaiserhof ist seine Erfindung und sein Werk; Faust spielt als Plutus auf dem allegorischen Festwagen mit dem Knaben Lenker voran nur eine Karnevals-Maskenrolle. Als dann der Kaiser Helena und Paris vor sich sehen will, muß wieder Mephisto Hilfe schaffen. Erstaunlich ist es nur, daß er, der nordische Teufel, den „das

Heidenvolk nichts angeht", dennoch ein Mittel dafür in der Tasche bereit hält — den Schlüssel, welcher Faust zu den „Müttern" führen soll. Wie kommt er, der Feind aller Schöpfung und Gestaltung, zu diesem Requisit, das den Zugang zu den geheimnisvollen Mächten vermittelt, die „umschwebt von den Bildern aller Kreatur", die Gestalten hervorrufen und bewahren? Die beiden einzigen aktiven Leistungen Fausts im ersten und zweiten Akt des zweiten Teils entziehen sich völlig unserer Wahrnehmung; es sind die zwei Abstiege zuerst zu den Müttern, dann von dem Tempelchen der Manto zu Persephonen, jedesmal um Helenen heraufzuholen: im ersten Fall als Scheinbild, im anderen als wiedererwecktes Idol, als ein Gespenst mit Lebensreizen, wie solche für die Schattenhandlung eines Aktes hinreichen mögen. In der klassischen Walpurgisnacht, welche den Übergang von einer Erscheinung der Helena zur andern bilden soll, ist der Knirps Homunkulus entschieden die Hauptperson. Dieses chemisch hervorgebrachte Leuchtmännlein aus kohobiertem Menschenstoff, vom ersten Moment seiner künstlichen Phiolenexistenz an geistig fertig und sofort von überreifer Klugheit, leistet augenblicks etwas, übernimmt mit Kennerblick die Führung nach den Pharsalischen Feldern, und ist in diesem einen Akt eingreifender tätig, als Faust überhaupt in den übrigen. Erst als dieser nach dem Helena-Abenteuer wieder auf realem Boden angelangt ist, nimmt er — wie schon bemerkt wurde — einen späten Anlauf zur Aktivität; mit einmal fühlt er „Kraft zu kühnem Fleiß". Beim Anblick des andringenden Meeres, welches das flache Ufer bestürmt, faßt er Plan um Plan zur Besiegung des wilden Elements — „Neptuns, des Wasserteufels", wie sich Mephisto fachmännisch ausdrückt, zugleich in der diabolischen Hoffnung, daß dieser doch zuletzt obsiegen werde, denn —

Die Elemente sind mit uns verschworen
Und auf Vernichtung läuft's hinaus.

Zunächst verhilft aber Mephistopheles bereitwilligst seinem Genossen zu jenem Ziele, indem er in dessen Namen dem Kaiser die Schlacht gegen die Heeresmacht des Gegenkaisers mit den drei Gewaltigen und mittels allerlei Teufeleien gewinnt.

> Erhalten wir dem Kaiser Thron und Lande,
> So kniest du nieder und empfängst
> Die Lehn vom grenzenlosen Strande.

Faust hat sich indes nur als General kostümiert, wie er es als Plutus im Mummenschanz getan; er tritt geharnischt mit halbgeschlossenem Helm dem Kaiser zur Seite und deklamiert ihm etwas vor von dem magischen Beistand des Nekromanten von Norcia u. s. f., um endlich als Prämie des wirklich errungenen Sieges den vorerst öden Schauplatz „köstlichen Genießens" kühn geplanter Unternehmungen sich zu sichern.

Wir wissen, wie es damit abläuft. Mephistopheles, der natürlich wieder mittun muß, wendet die Sache sofort ins Schlimme, indem er sich der maritimen Seite der ganzen Projektmacherei völlig bemächtigt:

> Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
> Krieg, Handel und Piraterie,
> Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.

Faust wird, je weiter sich sein Strandreich ausbreitet, über dem stolzen Bewußtsein seines „Hochbesitzes" immer mehr zum Despoten und Gewaltmenschen, der einen friedlich-stillen Besitz, wie jenen von Philemon und Baucis, durchaus nicht in seiner Nähe duldet. Er ist als Greis in sich immer starrer geworden, und wie man es immer nehmen mag, reif fürs Ende.

Und wie steht es schließlich um die große Rechtsfrage zwischen Himmel und Hölle — um den Pakt?

Faust schreitet völlig rücksichtslos durchs Leben hin; er kennt kein Maß des Begehrens und der Willkür, und darum ist ihm das Bündnis mit Mephistopheles ganz unentbehrlich. Sogar in seinen höchsten Momenten, die ihn „den Göttern nah und näher bringen“, muß Faust es sofort eingestehen, „daß er diesen Gefährten schon nicht mehr entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech ihn vor sich selbst erniedrigt“. Bis in das höchste Greisenalter hinan ist sein Verkehr mit diesem seinem zweiten, dämonischen Ich von einer geradezu selbstverständlichen Intimität, die auch ohne ausdrücklichen Vertrag unlösbar wäre; Faust ist ihm nach allen Graden verschuldet und kann ihn, so sollte man glauben, zuletzt nur mit sich selbst bezahlt machen.

Als die Lemuren sein Grab schaufeln, hat man wirklich den Eindruck, jetzt sei endlich die Verschreibung an Mephistopheles fällig geworden. Fast wäre man geneigt, diesen zuletzt zu bedauern, daß er nach den unsäglichsten Bemühungen im Dienste Fausts während seines so langen Erdenwallens sich die wohlakquirierte Seele Fausts für seinen Höllenrachen entschlüpfen läßt. Es geschieht dies allerdings infolge einer abscheulichen päderastischen Anwandlung beim Anblick der niederschwebenden Engelsscharen („von hinten anzusehen — die Racker sind doch gar zu appetitlich!“).

Nun folgt sofort die verspätete Teufelsreue.

> Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet.
> Die hohe Seele, die sich mir verpfändet,
> Die haben sie mir pfiffig weggepascht,
> Bei wem soll ich mich nun beklagen?
> Wer schafft mir mein erworbnes Recht?

Armer Teufel! so schlimm getäuscht in seinen alten Tagen. Übrigens mit richtigen Dingen geht es da nicht zu.

Es handelt sich da nicht bloß um den Pakt zwischen Faust und Mephistopheles, sondern auch an höchster Stelle um

die Wette zwischen dem Herrn im Himmel und dem Geist der Verneinung.

Was hat denn nun Faust dafür getan, um den Herrn, für den es am Ende Ehrensache ist, selbst dem Teufel Wort zu halten, seine Wette gewinnen zu machen? So gut wie nichts! Wir müssen sagen, daß er lediglich durch einen Staatsstreich in den Himmel gekommen sei. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen!" Das ist die himmlische Lesart; aber was hat er in diesem Sinn erstrebt und worin hat er sich bemüht?

Noch kurz vor seinem Ende spricht er in der über allen Vergleich grandiosen Sterbeszene ganz unumwunden sein Lebensprogramm aus.

> Ich bin nur durch die Welt gerannt;
> Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
> Was nicht genügte, ließ ich fahren,
> Was mir entwischte, ließ ich ziehen.
> Ich hab' nur begehrt und nur vollbracht,
> Und abermals gewünscht, und so mit Macht
> Mein Leben durchgestürmt . . .

Das stimmt durchaus. Bei allen Erklärungsmühen ist es aber nicht nachzuweisen, daß er während seines Aufenthaltes an der kaiserlichen Pfalz, während der mythologischen Nachtbummelei in der „klassischen Walpurgisnacht" oder selbst des einaktigen Aufenthaltes im Peloponnes an der Seite Helenas sich irgendwie „strebend bemüht" und von dort weiter bis zum Kriegsgaukelspiel des vierten Aktes sogenannte Bildungs- und Läuterungsphasen, Stufen der Erhebung seiner tiefinnersten Existenz durchgemacht habe. Erst in hohem Alter findet er sich eine andere, ernstere Form des Genußes aus, den Unternehmungsdrang, aber doch wieder nur als aufregenden Genuß erfaßt. Der bis dahin wandernde Abenteurer wird seßhaft, stabil, er baut sich als Greis den Palast

auf dem neu gewonnenen Meeresboden und führt da sein großes Schlußabenteuer in der Bekämpfung der Elementarmächte aus.

Wenn man symbolisieren will, so kann man und muß es wohl auch sagen, daß von den verschiedenen Lebensphasen Fausts nur die erste (im Studierzimmer) und die letzte (auf der Düne) einen positiven Wert haben. Dort grübelte und forschte er theoretisch und wollte durch denkende Vertiefung oder durch die Macht der Magie die Natur und alle Geheimnisse des Weltdaseins in geistigen Besitz nehmen; zuletzt erringt er sich auch wirklich die Macht über die Natur und das Element durch die Lösung einer bestimmten, praktisch großartigen Aufgabe. Das wäre in der Tat auch die sinnbildliche Darstellung der modernen Bildungs- und Tätigkeitsbestrebungen vom 18. ins 19. Jahrhundert hinüber. Faustisch-hochstrebend hat dieses Zeitalter in der Philosophie und Dichtung begonnen und im praktischeren, weitumfassenden, planvollen Unternehmungssinn hat es seinen Ausgang gefunden. Faust, der früher in die Bücher stierte, baut jetzt Deiche, Kanaldurchstiche, Dammanlagen — und schaut herrschenden Blickes weit hinaus ins unendliche Meer. Aus dem philosophischen Zeitalter sind wir in das technische, aus jenem der Philosophen in das der Ingenieure hinübergetreten — und Faust, der Doktor und Magier, der in die neue Zeit sich hinüberlebende Bildungsmensch, wirkt und stirbt zuletzt als Ingenieur. (Ich glaube, dieses Wort einmal von dem geistvollen Fachmann im Eisenbahnwesen, Max Maria v. Weber, gest. 18. April 1881 in Berlin gehört zu haben.) — Dies wäre jedoch immer nur Deutung, symbolische Auffassung. Nehmen wir aber Faust als wirklichen Menschen, als Individuum (und höher bringt es eine richtige poetische Figur, ein Bühnenheld nicht, als eben ein Individuum zu sein) — so können wir von ihm keine andere Lebensanzeige geben als diese. Er war anfangs ein Forscher und Gelehrter, ohne innere Be-

friedigung; dann gab er seine akademische Stellung auf und trieb sich als Weltmensch und Abenteurer herum, eine zweifelhafte Mittelstellung zwischen einem fahrenden Baron aus der Modezeit der galanten Abenteurer und einem reisenden Wundermann à la Cagliostro einnehmend; zuletzt warf er sich auf kühne praktische Projekte. Dies wäre, auf einfache biographische Konturen zurückgeführt, der fast hundertjährige Lebenslauf des Goetheschen Faust. — —

Seine schließliche Rechtfertigung oder — wollen wir sagen — seine Absolution muß er jedenfalls anderswo suchen, als bei den himmlischen Heerscharen. Es fiel mir vorher nicht ein, kritisch die Partei des Teufels gegen Faust zu nehmen; nur darauf kam es mir an, auf die ungeheuren Schwierigkeiten hinzuweisen, das Faustthema im modernen Sinne lösen zu wollen und doch dabei den traditionellen Rahmen der Faustsage einzuhalten. An diesem tief inneren Widerspruch leidet denn auch die große Dichtung Goethes. Dazu kommt noch Eines. Dieser Faust ist entschieden Pantheist. Sein Monolog: „Erhab'ner Geist, du gabst mir Alles, warum ich bat" u. s. f., wie auch seine Entwicklung des Gottesbegriffs in der Szene mit Gretchen sind dafür deutliche Erweise. Sein Gott ist der Erdgeist, der für unseren Planeten lokalisierte Weltgeist — und bei einer solchen Weltanschauung hat er doch eigentlich nichts gemein mit Himmel oder Hölle, mit dem überweltlichen Gott der christlichen Theologie ebenso wenig als mit dem unterweltlichen Teufel. Ein Faust, der schon ganz wie Goethe selbst spinozistisch denkt, kann sich überhaupt weder dem Teufel verschreiben, noch auch auf eine Erlösung durch ein Wunder Anspruch machen.

Wir sollen freilich durch den großen dekorativen Schlußeffekt des zweiten Teils: Höllenrachen mit den Dürr- und Dickteufeln nach unten — Himmelsklarheit mit den rosen-

streuenden Engeln von oben — eines Anderen belehrt werden. Um dieses frappant katholische Glorienreich Goethes steht es doch wohl nicht anders, als um all die anderen allegorischen Schattenspiele seiner Altersdichtung. Nach dem Mummenschanz bei Hofe, nach den heidnisch-mythologischen Maskengruppen der klassischen Walpurgisnacht folgt noch zuletzt dieses Himmelstableau im Stil Orcagnas oder der Sienesen Lorenzetti in den Camposantobildern von Pisa bis hoch zum Schnürboden hinan — eine ebenso umfassende Zusammenstellung von Typen und Charakterfiguren der christlichen Legende wie dort am Peneios solcher der antiken Mythologie. Die heiligen Anachoreten, der Pater ecstaticus, dann Pater Seraphicus und Profundus, sowie der Doctor Marianus „in der höchsten reinlichsten Zelle", die „Magna peccatrix", die „jüngeren" und „vollendeteren" Engel 2c. sind genau besehen wieder nur ein transparenter Maskenzug mit nach aufwärts verschwebenden Figuren und Gruppen.

Doch „Faustens Unsterbliches" selbst, für die emportragenden Engel als ein „nicht ganz reinlicher Erdenrest" einigermaßen peinlich, ist uns hingegen nicht minder problematisch. Faust war, so lang er lebte, bis zum Trotz ein Diesseitsmensch; eine ganz andere Art von Unsterblichkeit, als wie sie ihm jetzt geschenkt wird, dachte er sich noch im letzten Augenblick voll stolzen Vorgefühls, ehe er sterbend zurücksank:

> Es wird die Spur von meinen Erdentagen
> Nicht in Aeonen untergehn . . .

Von einem Jenseits hoffte und erwartete er nichts;

> Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
> Tor, wer dorthin die Augen blinzend richtet,
> Sich über Wolken seines Gleichen dichtet —

und unter dieser Voraussetzung glaubte er es von vornher riskieren zu dürfen, sich dem Teufel zu übergeben. Auf das

einfach irdische Zugrundegehen — nur möglichst bis zur äußersten Grenze hinausgeschoben — war er ja gefaßt. — Nun aber wohnt er zu seiner Überraschung in dem unzweifelhaftesten Jenseits mit den höchsten, kanonisierten Autoritäten zusammen: er wallt in die Ewigkeit hinüber und hat sogar die Aussicht, himmlischer Pädagog bei den „seligen Knaben" zu werden.

Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

Dies alles ist recht wohllautend gesagt, das Wort wird aber zum bloßen Stimmungsklang in diesem theatralischen Himmelreich, mit welchem die moderne „divina Commedia" von Goethes Faust abschließt. So auch die glockenreine Stimme Gretchens aus dem Chor der Büßerinnen, der verzückte Gebetgruß an die einherschwebende Mater gloriosa:

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Ganz unvermittelt befinden wir uns denn im Reiche der Gnade, der von oben herabwirkenden Liebe. Dieselben Glorien, die sich sonst nur den inbrünstig Gläubigen öffneten, schließen ihre durchstrahlten Tiefen in dem neuen, gleichsam liberal reformierten Himmelreich auch den erlösten Titanen und Übermenschen auf, welche auf Erden die himmlischen Mächte zu leugnen sich verdreisteten. Das „ewig Weibliche" wirkt nun reinigend und verklärend auf das vordem sich überhebende Männliche; das frühere Verhältnis kehrt sich um —

Gretchen fleht jetzt zur Himmelskönigin: „Vergönne mir, ihn zu belehren, noch blendet ihn der neue Tag."

Sollte damit Goethe wirklich die übermütige Faust-Idee seiner Jugend ganz zuletzt im Alter aufgelöst oder vielmehr negiert haben? Hätte wohl gar Wilhelm v. Schütz Recht, in dem ganzen Schluß bis zum Chorus mysticus den Beweis zu finden, daß die „palliativen Dürftigkeiten des Protestantismus" Goethe unbefriedigt ließen und er am Ablauf seines Lebens fast bis zum Katholizismus gelangt sei?[1]) Wie ich meine, kann man ebenso gut sagen, er habe sich in der klassischen Walpurgisnacht und im Helena-Akt als überzeugter Heide bekannt; er glaubte als Dichter an seine Helena wie an die Mater gloriosa. Eines wie das Andere beweist nur seine völlig parteilose Fähigkeit, sich die verschiedensten Weltanschauungen poetisch zu assimilieren. Zuletzt war jene ganze Himmelsszenerie für Goethe, wie er sich selbst in einem späten Gespräch mit Eckermann (im Juni 1831) darüber äußert, lediglich eine Aushilfe, um den sonst schwer Auszusprechenden bildlich beizukommen. „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte."

So erledigte Goethe in altersmüden Tagen mehr äußerlich die große, allzu schwierige Aufgabe seiner Faustdichtung; er fand sich mit ihr ab, statt sie rein aus sich heraus zu lösen.

---

[1]) Goethes Faust und der Protestantismus. Manuskript für Katholiken und Freunde. Bamberg 1844.

Faust und Mephistopheles als Rollen.

(„Die Presse" 21. Januar 1883.)

Die Frage, wie sich die Fausttragödie zu den Aufgaben der Schauspielkunst verhalte, tritt uns sehr nahe, wenn wir, von aller Deutelust an dem tiefsinnigen Gehalt der mächtigen Dichtung absehend, dies vor Allem im Auge behalten, daß dieselbe zwar ursprünglich keineswegs für das Theater bestimmt, aber doch später für das Theater gewonnen wurde. Und welch außerordentlicher Gewinn für dieses war namentlich der erste Teil, der doch allein als ganz bühnenlebendig mit vollem Ernst in Betracht zu ziehen ist. Der zweite Teil kann das Heimatsrecht auf der Bühne nicht dauernd beanspruchen, so sehr wir dessen gelegentlichen Gastbesuch daselbst auch willkommen heißen mögen. Auch bietet derselbe keine neuen Aufgaben der Schauspielkunst mehr dar; er mutet ihr nur Dienstleistungen zu, denen sie sich fast mit Selbstverleugnung fügen muß, weil sie über das normale Maß des schauspielerischen Gestaltungsvermögens hinausgehen und eine wirklich sinnliche Belebung kaum mehr ermöglichen. —

Es ist eigenartig und doch theatralisch wohl begreiflich: eine Mephisto- und Gretchen-Tradition hat sich bald gebildet, ja sogar eine Gretchen-Schablone dazu — aber eine Tradition für die Faustrolle selbst gibt es so eigentlich nicht. Die Faustdarsteller teilen sich in die Sprecher und die Spieler;

die eine oder andere Seite der Aufgabe kommt meistens zu kurz: entweder der Denker oder der Liebhaber. Dies gilt von den „Faust"-Aufführungen in der bis jetzt hergebrachten Form, die sich auf eine reduzierte Wiedergabe des ersten Teiles beschränkte; noch ungleich mehr kompliziert sich aber das schauspielerische Problem durch das Hinzutreten des zweiten Teiles der Tragödie. Das Monodram in dem ersten Teile, in den Osterglocken so herrlich verklingend, nur durch das halbkomische Intermezzo des Dialogs mit Wagner unterbrochen, ist ein Genuß ersten Ranges für die Lektüre oder den Zimmervortrag, aber eine Sorge für den Schauspieler, der in der Garderobe bereits das ritterliche Kostüm für die späteren Gretchen-Szenen bereit liegen sieht. Wie ist da Einheit und Haltung hereinzubringen und vor Allem: wie soll man mit der künstlerischen Ökonomie der Rolle fertig werden? So fragte man bis jetzt und wird wohl noch so weiter fragen. —

Es sei mir eine kurze Ablenkung gestattet: sie soll uns aber selbst auf unser Thema wieder zurückführen.

Goethe hatte einmal unter den endlosen Hofaufträgen, denen er sich nur allzu willfährig unterzog, auch einen Maskenzug, „bei allerhöchster Anwesenheit Ihro Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar" (18. Dezember 1818), beizustellen. Wie Goethe im Eingange devotest meldet, „befahlen Ihro kais. Hoheit die Frau Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, daß dabei einheimische Erzeugnisse der Einbildungskraft und des Nachdenkens vorgeführt und auf die vieljährig und mannigfach gelungenen Arbeiten beispielweise hingedeutet werden solle". Solchen gnädigsten Anordnungen kam unser Olympier stets mit einer hofchargenmäßigen Pünktlichkeit und Gefügigkeit nach, die uns für ihn wehe tut. Er stellte in dem Festzug verschiedene literarische Gruppen: Musarion trat auf, begleitet von Phanias und zwei philosophischen Gegnern; dann Hüon und Amanda,

Oberon und Titania mit Elfengefolge — zur Charakteristik Wielands. Den Übergang zu Herder machte die Personifikation der Legende, dann die Geistergestalten Äon und Äonis mit Adrastea; Cid, Ximene und Uraka gesellten sich als lebendige Gestalten hinzu. Für sich selbst stellte Goethe die charakteristische Gruppe der Hauptfiguren von „Götz von Berlichingen", dann vornehmlich ein Tableau aus „Faust", auf das wir gleich zurückkommen. Daran schlossen sich, um auch Schiller gerecht zu werden, Gruppenbilder aus der „Braut von Messina", aus „Wilhelm Tell", „Wallenstein", dem „Demetrius"-Fragment und „Turandot" an. Nun denn, die „Faust"-Gruppe, die uns hier interessiert. Goethe führt sie folgendermaßen erklärend vor:

„Das Personal vom „Faust" gibt Anlaß zu einem umgekehrten Menächmenspiel. Hier sind nicht Zwei, die man für Einen halten muß, sondern Ein Mann, der im Zweiten nicht wiederzuerkennen ist: Faust als Doktor, begleitet von Wagner; Faust als Ritter, Gretchen geleitend. Die Zauberin, die das Wunder geleistet mit glühendem Becher, tritt zwischen beiden Paaren auf. Mephistopheles verläßt Marthen, um seine Gesellschaft zu exponieren." Nachdem dieser vor den allerhöchsten Herrschaften seinen Kratzfuß mit dem Pferdehuf gescharrt, redet er, wie folgt:

Hier steht ein Mann, Ihr seht's ihm an,
In Wissenschaften hat er gnug getan,
Wie dieses Vieleck, das er trägt,
Beweist, er habe sich auf Vielerlei gelegt.
Doch da er Kenntnis gnug erworben,
Ist er der Welt fast abgestorben.
Auch ist, um resolut zu handeln,
Mit heiterm Angesicht zu wandeln,
Sein Äußeres nicht von rechter Art.
Zu lang der Rock, zu kraus der Bart;
Und sein Geselle, wohlbedächtig,
Steckt in den Büchern übernächtig.

Das hat der gute Mann gefühlt
Und sich in die Magie gewühlt.
Mit Zirkeln und Fünfwinkelzeichen
Wollt' er Unendliches erreichen;
Er quälte sich in Kreis und Ring,
Da fühlt' er, daß es auch nicht ging.
Gequält wär' er sein Lebelang;
Da fand er mich auf seinem Gang.
Ich macht' ihm deutlich, daß das Leben,
Zum Leben eigentlich gegeben,
Nicht sollt' in Grillen, Phantasien
Und Spintisiererei entfliehen.
So lang man lebt, sei man lebendig!
Das fand mein Doktor ganz verständig;
Ließ alsobald sich wohlgefallen,
Mit mir den neuen Weg zu wallen.
Der führt uns nun zu andern Künsten;
Die gute Dame war zu Diensten —
An einem Becher Feuerglut
Tat er sich eilig was zu gut.
In einem Wink, ehe man's versah,
Stand er nun freilich anders da;
Vom alten Herrn ist keine Spur,
Das ist derselbe, glaubt es nur!

Und wenn Euch dies ein Wunder däucht,
Das Übrige ward Alles leicht.
Ihr seht den Ritter, den Baron,
Mit einem schönen Kinde schon.
Und so gefällt es meinem Sinn,
Der Zauberin und der Nachbarin.
Ich hoffe selbst auf Eure Gunst!
Im Alter Jugendkraft entzünden,
Das schönste Kind dem treuesten Freund verbinden,
Das ist gewiß nicht schwarze Kunst.

Man kann nicht mehr cavalièrement, so ganz welt-männisch-hinübergleitend, von seiner eigenen höchsten Produktion sprechen, als es hier Goethe von seinem „Faust" getan. Er lorgnettiert mit höfisch-teilnahmslosen Anstand die

Gestalten seines eigenen Werkes, von denen doch sein Herz heimlich wissen muß, wie innig-warm es sie ausgeboren hat; es schickt sich aber nicht, die eben gegenwärtigen allerhöchsten Herrschaften durch vordringliches literarisches Selbstgefühl zu behelligen und zu genieren ... Dies ist jedenfalls interessant, daß sich hier Mephistopheles als erster populärer Faust-Kommentator einführt. Später ist das Groß- und Kleingeschäft der Faust-Kommentare an des Famulus Wagner wackere Söhne literaturgewerblich übergegangen.

Doch um wieder zur Sache einzulenken. Goethe selbst scheidet also seinen Faust in jenem Festspieltableau in zwei Figuren, er macht ihn geradezu doppelgestaltig! Und als er im Jahre 1829 vor der ersten „Faust"-Aufführung in Weimar mit den Schauspielern eine Leseprobe veranstaltete, soll er, wie unser La Roche berichtete, in der Rolle des Faust, nachdem dieser den Zauberbecher geleert hat, plötzlich in eine höhere Stimmlage übergesprungen sein und die Rolle in derselben bis zu Ende weitergesprochen haben. So scharf schied also Goethe die beiden Lebens- und Erscheinungsformen, in welchen sich sein Held im ersten Teile gibt. Nimmt man aber den zweiten Teil hinzu, dann wird der bis jetzt zweigestaltige Faust sogar vier-, ja fünfgestaltig!

Hart vor der Schwelle der Hexenküche liegt auch eine schauspielerische Wandelung für die Darstellung der Rolle. Als man zu Breslau im Jahre 1820 (in einer zum Besten des Opern-Regisseurs Ehlers veranstalteten Abendunterhaltung) die Studierzimmerszenen des ersten Teiles gab, war Heinrich Anschütz der Darsteller des Faust; ohne Zweifel ein ausgezeichneter Sprecher dieses Fragments, den wir uns aber schwerlich als kompleten Faust-Spieler denken können. Der Schreiber dieser Berichte sah (oder hörte vielmehr) vor etwa fünf und vierzig Jahren in Prag das „Faust"-Monodrama (bis zu der Stelle: „Die Träne quillt, die Erde hat mich

wieder —")) in der Darstellung Dessoirs, der sonst im Berliner Hofschauspielhaus den Mephistopheles spielte, doch hier ausnahmsweise auf einer Gastspielreise sich das Vergnügen dieser Rezitationsleistung machte. Es war ein vortrefflich abgewogener Vortrag, voll breitem, schönem Gedankenrhythmus, schon durch das beruhigende Gefühl in das richtige Maß gebracht, daß weiter hinaus nichts mehr zu spielen sei. Auch hätte keine Hexenapotheke der Welt durch den am stärksten gebrauten Zaubertrank den Charakterspieler Dessoir, der einen ganz guten Gelehrten und Magier Faust stellte, je bei seiner ganzen Erscheinung und seinem trockenen Organ zu einem denkbar erträglichen Liebhaber Faust theatralisch umwandeln können! So scharf ist hier der Einschnitt. Nun geht es aber im gesteigerten Grade weiter. Im zweiten Teil (oder bei uns im Burgtheater am dritten Abend) wird Faust zunächst ein hofmännischer Streber und Abenteurer — ein „Kurtisan" nach der Bezeichnung Ulrich v. Huttens — allerdings mit einem vielversprechenden magischen Nimbus. Sobald Faust an der kaiserlichen Pfalz erscheint, bekommt der anfangs sagenhafte Doktor und Nekromant eine historisch-helle Färbung, er wird zu einer aktiven Charakterfigur im Sinne jenes Zeitalters. Freilich entwirklicht er sich dann wieder durch die Wanderung an den Schemen der klassischen Walpurgisnacht vorbei, um dann glücklich als bloß symbolischer Faust in Sparta anzulangen und als klassisch-romantisch-phantasmagorischer Gatte mit Helena in die Ehe zu treten. Zuletzt erscheint aber Faust nach dem letzten Kriegsschwindel-Abenteuer als gewaltiger Greis, im größten Stil schaffender Tätigkeit sich bewegend, den Blick weit über die Dünen und das Meer entsendend, noch im letzten Augenblicke der Erblindung die umfassendste geistige Sehkraft entwickelnd.

Wenn wir nun erst den in Wien so populären und durch die „Faust"-Vorstellungen noch populärer gewordenen

Namen Sonnenthals nennen, so haben wir uns bis jetzt, da wir die ungeheuren Anforderungen an die Faust-Rolle besprachen, eigentlich stillschweigend mit ihm in Einem Zuge beschäftigt. Seine imposante Drei-Abend-Leistung ist uns ein Maßstab für die Riesenrolle und sein künstlerisches Können zugleich. Seinen im ersten Teil untergebrachten Faust hatte er längst fertig; nun galt es aber, ihn zu erweitern, den Begriff und die Anschauung der Rolle auszudehnen, den früher schon beschlossenen Kreis in eine ungleich umfassendere Peripherie umzuzeichnen. Es ist keine kleine Arbeit für einen darstellenden Künstler, etwas für ihn bühnlich Festgestelltes so umzukomponieren, wie es hier geschehen mußte. Am ersten Abende schien uns Sonnenthal die Gedankenprozesse Fausts etwas monotoner zu behandeln, als wir es sonst bei ihm gewohnt waren; bald fanden wir aber heraus, daß er mit einem Vorbehalt der Steigerung für die nächsten Abende zu rechnen hatte. Es lag darin eine ganz richtige künstlerische Erwägung; er erkannte sehr wohl, daß sich in der Gewichtsverteilung der Rolle etwas Wesentliches geändert habe und er dieser Forderung nachgeben müsse. Wie hätte er sonst seinen Faust bis zu der mächtig dargestellten Sterbeszene weiter spielen können?

Herr Lewinsky, gleichfalls schon ein bewährter Mephistospieler, war in einer etwas günstigeren Lage. Wenn dem Protagonisten: Sonnenthal-Faust der ernste Lebenszusammenhang seines Helden, wir möchten sagen: die ideale biographische Einheit der drei Abende seiner Rolle zu schaffen gab, so lag für Lewinsky (als Antagonisten) und seine Behandlung der Mephistorolle eher eine Erleichterung und Auffrischung der schneidigen Sprechkraft darin, daß er dreimal einen neuen Anlauf nehmen konnte. Sein Mephisto ging aus diesem Prozeß durchgeschliffener, pointierter hervor, als wir ihn je von diesem ausgezeichneten Schauspiel-Wortkünstler und Analytiker vernahmen. Dies Alles stimmt auch zu dem

Wurf der Mephistopheles-Rolle bei Goethe selbst. Dieser diabolische Schalk ist und bleibt durch die weite Zeit- und Lebensstrecke hindurch, in welcher der „Faust"-Stoff Goethen beschäftigte, der unerschöpfliche, negative Epigrammatist, dessen Einfälle niemals versiegen und stets aus dem alten Quell sich erneuern. Sowie Shakespeare seinen Falstaff ohne Ende fortsetzen konnte, durch die beiden Teile Heinrichs IV. — er hätte auch unter dem fünften Heinrich noch nicht sterben müssen — und dann noch einen reichlichen Überschuß des Falstaff-Spaßes für die „Lustigen Weiber von Windsor" in Vorrat hatte: so ging es auch Goethe mit seinem Mephistopheles. Diese prächtige Teufelsquelle des geistreich-zynischen Humors war geradezu unversiegbar. Was davon nebenher ausrann, findet sich in den „Paralipomena zu Faust". Mephistopheles hat nie sein letztes Wort gesagt; sein Stichwort fällt immer, er kann jeden Augenblick aus der Kulisse hervortreten. Er ist in dem Weltschauspiel des Herrn der höhere Hanswurst mit einem metaphysischen Hintergrund von Ironie; bühnenmäßig betrachtet, gehört er trotz der teufelsmäßigen Attribute der Volkssage nach unten hin, trotz der geistvoll-modernen, improvisatorischen Gewandtheit schlagfertiger Ironie nach oben hinaus, immerhin in die Rollengattung der Klowns, Graziosos 2c., aber freilich mit einem diabolisch großen Anlauf. Die Verwandlungsfähigkeit, das Maskentalent des potenzierten Klown hat sich im zweiten Teil des „Faust" so recht zu bewähren. Mephistopheles als Hofnarr! Dann gar als Phorkyas! Nun die Verwandlung des geistvollsten Hanswursts der deutschen Literatur in ein grundböses altes Weib läßt sich schon leisten und Herr Lewinsky hat auch hierin ein schauspielerisches Meisterstück ersten Ranges geliefert und dies mit einem ganz erstaunlichem Stilgefühl für das grandios Groteske. So war denn die Gesamtdarstellung des Faust auch lehrreich für das Verhältnis, in welches sich die Schauspielkunst hier zu der weit über das normale Maß hinausgetriebene Aufgabe stellt.

Das Malerische in der Szenerie des Faust.

(„Die Presse". Im Januar 1883. Später ergänzt.)

Die Dichtung des „Faust" ist in ihrer ganzen, vielfach wechselnden Szenerie von eminenter malerischer Bildlichkeit. Wohl darf man es sagen, die einzelnen Szenen seien durchwegs rein eingefaßte Bilder. Goethes poetischer Blick ist verweilend, nicht dramatisch vorwärts dringend. „Die Zeit ist selbst ein Element," sagt er einmal in seinen Sprüchen. Sie ist in der Tat das entscheidende Element für das Drama — aber das seiner Dichtungsweise ist der Raum. Die Örtlichkeit, das Wo, der räumliche Um- und Ausblick und der Zusammenhang der Stimmung hiemit ist zunächst bei ihm in Betracht zu ziehen. Wer darauf nicht seine mitfolgende Empfindung richtet, dem entgeht ein wesentliches Stück des Verständnisses für Goethes Poesie.

Mit wie fein andeutenden Zügen vergegenwärtigt er uns stets das Bild der Lokalität, in welcher das seelische Leben, die Stimmung dieser Situation ihre Fäden bald deutlicher, bald verdämmernd hinzieht und ausspinnt!

Beobachten wir nur Faust in diesem Sinne in seinem Studierzimmer. Er scheint in das abstrakteste Gedankenleben versenkt zu sein und nur mit Geistern magisch zu verkehren; aber während er grübelt und sinnt, ist sein Sehnerv für jeden sinnlichen Eindruck rege und empfänglich. Auch seine Gedankenprozesse sind anschaulich, oder knüpfen an Anschauungen an:

Man reihe sich nur in der Eile folgende Stellen zusammen: Einmal das im ersten Monolog mitskizzierte Bild des Studierzimmers, „wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht“, den staubbedeckten Bücherhaufen, den bis ans Gewölb hinauf, ein angeraucht Papier umsteckt, ringsum Gläser, Büchsen, Instrumente, Urväter-Hausrat. Dann im zweiten Monolog die ganze größere Stelle:

Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand,
Aus hundert Fächern mir verenget?
Der Trödel, der mit tausendfachem Tand
In dieser Mottenwelt mich dränget u. s. f.

Da haben wir Faust „im Gehäuß“ — in poetischer, vergeistigt malerischer Weise ebenso mit seiner Behausung zusammengedacht und gesehen, wie es Albrecht Dürer ganz sinnlich und bildgemäß in seinem Meisterstich: „St. Hieronymus im Gehäuß“ getan. Aber der Künstler gibt uns da das Bild einer ruhigen, still gesammelten Versenkung ins Studieren; höchst friedfertig liegt auch der sanfte Hauslöwe des Heiligen im Vordergrunde, sehr im Gegensatz zu dem wilden Teufelspudel in Fausts Studierstube.

Selbst an jener folgenden Stelle, da Faust die Phiole mit dem „Auszug aller tötlich feinen Kräfte“ sich herunterholt und den Krystallbecher, sicher ein treffliches Erzeugnis früher deutscher Renaissance-Glaserei, aus seinem alten Futterale nimmt, kann er sich's inmitten der Selbstmordgedanken doch nicht versagen, die in das Glas ringsum eingebrannten Bilder mit ihren Devisen und Reimsprüchen noch einmal zu betrachten. Sein Gedankenleben vollzieht sich innerhalb eines kleinen, aber scharf beobachteten Kreises sinnlicher Eindrücke.

Die poetische Raumempfindung Goethes ist ebenso hoch entwickelt für das geschlossene Interieur und seine aus dem Dämmerlicht hervortretenden Details, wie für die offene Vedute und die weiten Ausblicke. Das einzig schöne Land-

schaftsbild der Szene vor dem Tore am Ostertage mit dem schweifenden Blicke über das bunte Gewimmel, das „aus dem hohlen, finstern Tor" dringt, über den Fluß, der „in Breit' und Länge so manchen lustigen Nachen bewegt", über die durch Gärten und Felder sich verteilende Menge bis zu der Berge fernen Pfaden hinan, wo noch winterliche Streifen Eises die aufgrünende Flur durchziehen — sie hat nicht Ihresgleichen an malerisch-poetischer Weite des Horizonts in unserer Literatur oder irgend einer anderen. Und dazu das reiche, farbige Leben der bewegten, vorüberziehenden Gruppen, dieser redenden Genrebilder, bis sich der Bauerntanz um die Linde dreht und der alte Bauer mit dem Ehrenkrug an den hochgelehrten Mann herantritt!

Wir kommen in den Bereich der ersten Gretchen-Szenen. Welch poetisch durchempfundenes Interieur ist wieder Gretchens Zimmer! „Wie atmet rings Gefühl der Stille, der Ordnung, der Zufriedenheit . . ." Wieder eine Raumesbeseelung ohnegleichen, die in der sinnenden Umschau Fausts in dem Gemach, nachdem er sich in den ledernen Sessel geworfen, zu Worte kommt . . . Und nun folgen lauter Bildsituationen: alle diese Szenen vom Kirchgang bis zu der Nachtszene, da Valentin durch den Degenstich Fausts fällt, umfängt das Kolorit und der Ortscharakter einer spätmittelalterlichen Stadt-Existenz. Der Dom, die Giebelhäuser und Fachbauten rechts und links, der Brunnen auf dem Platz und der Zwinger mit dem Andachtsbild der schmerzensreichen Muttergottes in der Mauerhöhlung — dies ist wieder der mit feinster Ortsempfindung abgesteckte Raum, innerhalb dessen ein Mädchenschicksal zwischen süßester Liebesfreude und bitterster Höllenpein auf- und niedergeht.

Indessen kommen wir wieder ins Freie, aber unter welch nächtlichunheimlichen Schauern! Wir sehen beim Irrlichtertanz Faust an der Seite des Mephistopheles den Brocken

besteigen. Die durch Gespensterspuk alarmierte und aufgestörte Natur — ein Bild, das doch außer aller Erfahrung liegt — kann für Aug und Ohr nicht glaubwürdiger hingestellt werden. Es ist nicht eine phantastische Überreizung der Einbildungskraft, durch welche dies bewirkt wird, sondern vielmehr das geniale Vermögen, sich das Erträumte, nur in der Vorstellung des Aberglaubens Existierende, so lebhaft vorzustellen, als ob es ein mögliches oder wirkliches Naturphänomen wäre. Die Elemente selbst sind behext oder sie wirken verhexend.

Höre wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Äste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen!
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Übereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

In solcher Atmosphäre erscheinen uns die Hexen, die zum Brocken hinan auf Heugabel oder Besenstiel durch die Lüfte reiten, als etwas ganz Selbstverständliches. Sie gehören in dieses Element hinein, wie Fische in das Wasser. — Das Augenblicksbild: „Nacht, offen Feld. Faust und Mephistopheles auf schwarzen Rossen daherbrausend" beschließt, wie mit Phosphorstift ins Dunkel hingezeichnet, diese ganze dämonische Bilderfolge. Den Schoß der wüstesten, tiefschwarzen Nacht durchreißt nur einen Augenblick ein wetterleuchtender Schein. Die Worte, die da gewechselt werden, fallen so schnell wie ein Blitz, aber das Bild des Rabensteins und der auf- und abschwebenden Gestalten zeichnet sich von den schweren Wolkenzügen scharf ab, mit der unheimlichsten Silhouette.

* * *

Der Prolog zum zweiten Teil auf der Alpenhöhe: „Dämmerung. Faust auf blumigem Rasen gebettet. Geisterkreis, schwebend bewegt . . .“ macht den höchsten Anspruch auf landschaftliche Stimmung — aber man sieht bereits nur zu deutlich, wie hier bei dem gealterten Dichter die poetische Kraft nicht mehr der Absicht nachkommen kann. Eine Schweizerlandschaft, etwa aus der nächsten Umgebung des Vierwaldstädter Sees, soll hier im Morgenlicht vor uns aufsteigen; angeblich wirkte da die Erinnerung Goethes an seine Schweizerreise von 1797 nach, als ihn der Plan beschäftigte, die Tellsage episch zu behandeln und er zunächst die örtlichen Eindrücke derselben in der alpinen Szenerie ganz in sich aufnahm. Ohne diese Eindrücke — sagt Goethe später in den Eckermannschen Gesprächen — hätte er den Inhalt der Terzinen des Monologs von Faust nicht denken können. Es fragt sich aber, ob es überhaupt passend war, für die freien Atemzüge des Naturgefühls eine so streng gebundene Versform zu wählen. Der ganze Monolog — übrigens sprachlich eine echte Probe des manierierten Altersstils von Goethe — verhält sich zu den Naturbildern nur beschreibend und referierend. Wie affektiert lautet da inmitten besonders das Wort: „Hinaufgeschaut!“ Das sagt man doch nicht zu sich selbst. Wenn in dem Osterspaziergang des ersten Teils jedes Wort in Stimmung sich löst, so erstarrt hier alle Stimmung in dem bloß deskriptiven Wort.

Merkwürdiger Weise fand Goethe im Alter jene Ausdrucksfähigkeit seiner Naturgefühle, die ihm hier gegenüber der Alpenlandschaft versagte, ganz überraschend wieder im Fabelreich der klassischen Walpurgisnacht.

* * *

Bei all der wunderlichen Verteilung von sauber ausgeschnittenen, kolorierten Kupfern aus der Mythologie über

Fels, Tal und Gewässer hin — wir möchten das Ganze ein heidnisch-antikes Krippenspiel nennen — erscheint uns Eines doch höchst bemerkenswert: es ist der große, stimmungsvolle Naturblick, der alle diese Staffagen bis an den fernen Meereshorizont weithin umspannt. Man empfindet die mit Schatten und Idolen überfüllte, hinträumende Mondscheinlandschaft, wenn man sie auch nicht ausdrücklich in ihren scharfen Linien und Umrissen sieht. Goethe war doch noch ein großer Landschaftsdichter, als ihm schon lange die gestaltende Kraft ausgegangen war, ein Menschenbildner zu sein . . .

Zuletzt erscheint die ganze klassische Walpurgisnacht wie eine ausgebreitete Vision, wie ein Traumes-Sehnsuchtsbild des Dichters selbst von dem fernen Hellas, das er nicht so, wie sein Italien, erreichen und betreten konnte. Als er voreinst bei Taormina in Sizilien, in einem verwilderten Garten auf niederen Orangenästen sitzend, in das unbegrenzte Blau von Wasser und Himmel blickte, da wehte ihm mit dem Hauch des Meeres die Luft Homers entgegen; am fernen Horizont sah er mit dem Dichterauge die Insel der Phäaken und der zarte Umriß der Gestalt Nausikaas hob sich aus den Wellen. Jetzt sucht der Dichter selbst mit seinem Faust auf griechischem Boden die zurückersehnte Helena.

> Wo ist sie? —
> Wär's nicht die Scholle, die sie trug,
> Die Welle nicht, die ihr entgegenschlug,
> So ist's die Luft, die ihre Sprache sprach.
> Hier, durch ein Wunder, hier in Griechenland!
> Ich fühlte gleich den Boden, wo ich stand . . .

* * *

Der Ausblick über das geisterhafte Nachtbild der pharsalischen Felder breitet sich gleich in dem Monolog der Erichtho vor uns aus:

Wachfeuer glühen, rote Flammen spendende;
Der Boden haucht vergoss'nen Blutes Wiederschein,
Und angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht,
Versammelt sich hellenischer Sage Legion.
Um alle Feuer schwankt unsicher, oder sitzt
Behaglich, alter Tage fabelhaft Gebild . . .
Der Mond, zwar unvollkommen, aber leuchtend hell,
Erhebt sich, milden Glanz verbreitend überall — —

Homunkulus, aus seiner Phiole heraus phosphoreszierend, fährt mit Faust und Mephistopheles durch die Luft. „Ist es doch in Tal und Grunde gar gespenstig anzuschauen!" Nun regt sich's in den Gruppen. Die Sphinxe hauchen ihre Geistertöne; Mephistopheles, der sich auf antikem Boden „ganz und gar entfremdet findet", weiß nichts besseres vorzuschlagen, als dies:

— jeder möge durch die Feuer
Versuchen sich sein eigen Abenteuer.
Dann, um uns wieder zu vereinen,
Laß deine Leuchte, Kleiner, tönend scheinen!

Sternschnuppen schießen am Himmel herab, hell scheint der „beschnittene Mond", Mephisto fühlt sich nachgerade bei seinen Sphinxen etwas behaglicher.

Weiter kommt Gesang hinzu; die Sirenen präludieren oben, in den Ästen der Stromespappeln hingewiegt. Faust aber fühlt sich im Weiterwandern immer klassischer gestimmt und von frischem Geiste durchdrungen: „Gestalten groß, groß die Erinnerungen!"

Zur vollen landschaftlichen Wirkung gehört der helle, frische Reiz des Wassers; so auch in dieser Geisterlandschaft. Durch die Fluten des Peneios geht ein „menschenähnlich Lauten", wie ein süßes Wellengeschwätz.

Rege dich, du Schilfgeflüster,
Hauche leise, Rohrgeschwister,
Säuselt, leichte Weidensträuche,
Lispelt, Pappelzitterzweige,
Unterbrochnen Träumen zu . . .

Jetzt legen die Nymphen ihr Ohr lauschend „an des Ufers grüne Stufe“. Ihnen ist's, als hörten sie fernen Schall von Pferdeshufen. Bald vernimmt es Faust auch. Es dröhnt die Erde, schallend unter eiligem Pferde. Der Zentaur Chiron ist es, dem sich Faust auf den blendend=weißen Pferderücken wirft, um beim Ritt von dem nie Rastenden Auskunft über Helena zu erhalten . . . Faust verschwindet bald darauf in dem dunklen Gang, der zu Persephonen führt. Mephistopheles hat sein ärgerliches Abenteuer mit den Lamien bestanden, die „den eingedrungenen Hexensohn“ recht gründlich abfahren ließen; er muß sich über den improvisierten Berg, welchen Seismos, der polternde Erderschütterer, in die Höhe geschoben, mit seinem Pferdefuß zum Klettern bequemen, bis er endlich zu den klassischen Urhexen, den Phorkyaden, gelangt. Homunkulus sehnt sich aus seiner Glasexistenz heraus, er schwebt von Stell' zu Stelle und „möchte gern im besten Sinn entstehen“; zuletzt zerschellt er liebesbrünstig und voll Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem feuchten Element an dem Muschelwagen der Galatea. In einem anderen Sinn ist die schönste der Nereiden für Homunkulus ebenso ein erlösendes Ziel des Verlangens, wie für Faust die Helena im nächsten Akt.

Sobald sich der Gang der phantastischen Dichtung den Felsbuchten des ägäischen Meeres nähert, verspüren wir den Anhauch der „weichen Lüfte“, der „feuchten Weite“; die ganze Szenerie bewegt sich schwimmend auf der sich ausbreitenden See, die Kinder des Meeres ziehen gruppenweise dahin, das große Fest des Vaters Nereus mitzufeiern. Und er hat sie „alle herbeschieden, die Grazien des Meeres, die Doriden“

„Nicht der Olymp, nicht euer Boden trägt
Ein schön Gebild, das sich so zierlich regt.
Sie werfen sich anmutigster Geberde
Vom Wasserdrachen auf Neptunus' Pferde,

Dem Element auf's zarteste vereint,
Daß selbst der Schaum sie noch zu heben scheint.
Im Farbenspiel von Venus' Muschelwagen
Kommt Galatee, die Schönste, nun getragen,
Die, seit sich Kypris von uns abgekehrt,
In Paphos wird als Göttin selbst verehrt."

Und nun erscheinen die „Psyllen und die Marsen" auf Meeresstieren und -Widdern, um in Cypriens Wagen die lieblichste Tochter des Nereus heranzuführen. Ein Ring von Wölkchen rundet sich um die Mondesscheibe, die hell im Zenith steht, doch ist's nicht ein gewöhnlicher Mondhof —

„Tauben sind es, liebentzündet,
Fittige wie Licht so weiß.
Paphos hat sie hergesendet —"

und so begleiten sie mit ihrem Wunderflug Galateens Muschelfahrt.

So schließt denn mit dem Triumphzug des herrlichsten Wellenkindes in reinster Luft und vergeistigter Mondesklarheit, die Phantasmagorie der klassischen Walpurgisnacht, in welcher der tötliche Lichterguß des armen, verliebten Homunkulus nur episodisch vorübergeht. Die großartig erfaßte Meeresstimmung verdichtet sich wieder, wie im Altertum, plastisch zu mythologischen Gestalten und das Meer rauscht mit oder spiegelt den Mondschein ab in der zitternden Silberwellenfläche. Es ist, wenn man will, eine selbst auch schattenhafte Natur für Geister und Idole, die sich hier vor uns auftut — aber ganz außer jedem Vergleich poetisch durchempfunden. Auch der Schlußchor zum Preis des Meeres und der Elemente, mit seinem wiederholten „Heil!" etwas opernhaft, schließt doch den Gesamteindruck in einem starken, vollen Akkord ab.

Faust und Helena.

(„Die Presse“. 13., 14. Januar 1883. Später umgearbeitet.)

In einer Matinee des Wiener Hofopernhauses, welche unmittelbar dem Abschlusse des ersten Faust-Zyklus nach der Wilbrandtschen Einrichtung folgte, wurde der Helena-Akt unter dem Titel, den diese anfangs selbständige Dichtung führte: „Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie“, auch selbständig zur Darstellung gebracht. Ich war nicht dabei, glaube aber wohl, daß bei dieser Abtrennung der Eindruck reiner und richtiger war, als in dem von vornan gekünstelten dramatischen Zusammenhang des zweiten Teils des Faust. Die Cotta'sche Ausgabe „letzter Hand“ von Goethes Werken (1827—1831) brachte noch jene Dichtung für sich abgesondert mit dem Zusatz: „Ein Zwischenspiel zu Faust“. In den bald nach Goethes Tod erschienenen „Nachgelassenen Werken“ (1833—34) findet sich zuerst: „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“ vollständig vor, mit der Helena als drittem Akt.

Die vorangegangene Publikation des „Zwischenspiels“ suchte Goethe damals in seiner Zeitschrift „Kunst und Altertum“ folgendermaßen zu rechtfertigen: Zuvörderst habe er sich entschlossen, „um kein Geheimnis seiner Bestrebungen mehr vor dem Publikum zu verbergen, jenes in den zweiten Teil des Faust einzupassende, in sich abgeschlossene kleinere Drama

sofort mitzuteilen". Nach der alten Legende und dem Puppenspiel habe Faust in seinem herrischen Übermut durch Mephistopheles den Besitz der schönen Helena von Griechenland verlangt und dieser ihm nach einigem Widerstreben hierin willfahrt. „Ein solches bedeutendes Motiv in unserer Ausführung nicht zu versäumen, war uns Pflicht, und wie wir uns derselben zu entledigen gesucht, wird aus dem Zwischenspiel hervorgehn . . . Wie es aber nach mannigfachen Hindernissen den bekannten magischen Gesellen geglückt, die eigentliche Helena persönlich aus dem Orkus ins Leben zurückzuführen, bleibt vor der Hand noch unausgesprochen. Gegenwärtig ist es genug, wenn man zugibt, daß die wahre Helena auf antik-tragischem Kothurn vor ihrer Urwohnung zu Sparta auftreten kann . . ."

Was sollen wir da nicht alles zugeben? Der Dichter verlangt von uns, wie Fr. Kreyßig in seinen Vorlesungen über Goethes Faust sagt, nichts weniger, als mit ihm von allem Zusammenhang des Raumes und der Zeit völlig abzusehen. „Diese Grundbedingungen unserer sinnlichen Vorstellungen werden ausdrücklich von jeder Berücksichtigung ausgeschlossen." Dazu kommt noch Eines. Angeblich ist Faust in der klassischen Walpurgisnacht nach der Weisung der Sibylle Manto durch jenen dunklen Gang „in des Olympos hohlem Fuß" zu Persephone hinabgestiegen, um sich aus dem noch immer neben Himmel und Hölle fortbestehenden Hades die wirkliche Helena heraufzuholen. Aber er selbst holt sie nicht herauf, sie erscheint für sich allein auf der Oberwelt mit einem ganzen Chor als Heldin einer richtigen antiken Tragödie, die so lange weiterspielt, bis Faust — der mit einem Schlag zu einem mittelalterlich-fränkischen Heeresfürsten geworden — von außen herankommend, unter Mephistos Vermittlung eine wundersame Wendung hereinbringt. G. v. Loeper[1]) deutet

[1]) Einleitung zu Faust. Zweiter Teil, pag. XLII.

dies in folgender Weise: „Mit Vergünstigung Persephonens gelangt Helena auf die Oberwelt, aber nicht als Schemen wie im ersten Akt, sondern als wieder zum Leben erstandene Person; damit sie wieder volles Leben erlange, ist ihr und ihren Begleiterinnen die Erinnerung an den Tartarus genommen, und so ist es möglich, sie ihren Lebensfaden an einem bestimmten Punkte der Rückkehr von Troja aufnehmen und nun nach den Zwecken des Dichters anders weiter spinnen zu lassen, als das erste Mal." Es ist erstaunlich, wie viel die Erklärungskunst in so schwierigem Fall zu leisten vermag; was aber auf solchem Umweg erklärt werden muß, bleibt uns für den reinen Eindruck erst recht unverständlich.

Eine jede, noch so abenteuerliche Dichtung ist glaubwürdig, sie hat für unsere Stimmung, unser Mitempfinden eine poetische Realität, solange sie innerhalb ihrer Voraussetzungen bleibt. Es gibt ein poetisches Gesetz der Möglichkeit, der Konsequenz und Wahrscheinlichkeit selbst im Märchenreiche, ein Natürliches selbst im Übernatürlichen; wird dies beachtet, dann folgen wir willig allen Phantasielaunen des Dichters.

Aber diese Glaubwürdigkeit im Wunderbaren fehlt hier durchaus, weil wir keinen Augenblick unterlassen können, nach den Voraussetzungen zu fragen. Die Nüchternheit dieser Gedankenarbeit hebt jeden Zauber auf.

* * *

Die durch Magie heraufbeschworene Helena, welche Faust mit Paris im Rittersaal vor dem Kaiser und seinem Hof erscheinen läßt, steht noch auf dem Programm der Faustsage; gegen die farbig belebte Szene, in welcher dieses Zauberstück vorgeführt wird, läßt sich durchaus nichts einwenden.

Das Vorzaubern antiker Gestalten gehörte ja nach der Tradition des Zauberglaubens zu den magischen Kunststücken,

die man von den Nekromanten vom Fach damals erwartete. Das Volksbuch von Spies erzählt, wie Kaiser Karolus Quintus von Doktor Faustus den großen Alexander und seine Gemahlin zu sehen begehrte (nach dem jüngeren Volksbuch Widmanns stellt Kaiser Maximilian dieses Verlangen); ein andermal sind es (wieder bei Spies) Studenten von Wittenberg, welche Faust aufforderten, ihnen die „schöne Helena aus Gräzia" zu zeigen. In der Tat — eine echte Neugierde von Scholaren, die aus ihrem griechischen Kolleg in die Kneipe kommen, und nach den durchschwitzten homerischen Studien durch Augenschein bei einem Kruge Bier erfahren möchten, was denn eigentlich sogar die Graubärte von Troja an dieser Person so sehr entzückt hat! Die Erscheinung wird nun folgendermaßen beschrieben: Helena trat hervor „mit einem runden Köpflin, ihre Lefzen rot wie Kirschen, mit einem kleinen Mündlein, einem Hals wie ein weißer Schwan, rote Bäcklin wie ein Röslin, ein überaus schön gleißend Angesicht, eine länglichte, aufgerichte, gerade Person, in Summa, es war an ihr kein Untädlin zu finden, sie sahe sich allenthalben in der Stuben umb mit gar frechem und bübischem Gesicht, daß die Studenten gegen ihr in Liebe entzündet waren". Nach der Beschreibung von Spies war diese Helena, die Faust in der Studentenkneipe von Wittenberg zeigte, eine echte Lucas-Kranachsche Schönheit mit den wohlbekannten Merkmalen seiner Bilder; die Helena, welche Goethes Faust mit dem Dreifuß aus der mystischen Tiefe holt oder vielmehr aus dem Weihrauchsgewölk sich neugestalten läßt, stammt dagegen unmittelbar von den Winckelmannschen Idealen der Antike ab.

Mephistopheles, der nur ein witziger und geistreicher Kenner und Schätzer des Häßlichen und Grotesken ist, findet sich durch dieses höchst klassische Schönheitsbild allerdings nicht angeregt.

Das wär' sie denn! vor dieser hätt' ich Ruh;
Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.

Bis dahin wäre Alles in richtig-motiviertem Zusammenhang. Faust steht noch auf dem Proszenium, im Magierkleid, vor dem Dreifuß — um das Geisterschauspiel zu dirigieren. Da erfaßt ihn mit unwiderstehlicher Macht der wundersame Reiz der Schattengestalt der Helena. Vergebens der Zuruf des Mephistopheles aus dem Souffleurloch: „So faßt euch doch, und fallt nicht aus der Rolle!“ Faust spricht in höchster Verzückung:

Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen? :c.

Er gedenkt ihrer ersten flüchtigen Erscheinung im magischen Spiegel der Hexenküche.

Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
Du bists, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

Auch Marlowe, Shakespeare's Vorgänger und der früheste Faust-Dramatiker, schildert in ähnlicher Weise wie hier Goethes Faust, dessen Entzücken beim ersten Anblick Helenas; es sind Glutfunken der Leidenschaft, wie sie selbst bei Shakespeare kaum feuriger sprühen:

War das der Blick, der tausend Schiffe trieb
Ins Meer, der Trojas hohe Zinnen stürzte?
O mache mich mit einem Kuß unsterblich . . .
Ihr Mund saugt mir die Seel' aus — Sieh', da fliegt sie!
Komm', Helena, gib mir die Seele wieder!
Hier laß mich sein, auf diesem Mund ist Himmel :c.

So weit finden wir uns denn, Schritt um Schritt den Voraussetzungen der Sage folgend, unbedingt zurecht und können ohne Einwand in unserer Einbildungskraft mitgehen.

Faust und Helena gehören in der theologisch geschwärzten Zauberersage des Reformations-Zeitalters ebenso zusammen, wie Tannhäuser und Venus in dem mittelalterlichen Sagenbild. Die Antike, die sich damals dem Verständnis des sonnighelleren Südens im Humanismus und in der Kunstverjüngung erschlossen hatte, wurde in der Interpretation der Faustsage als Teufelsspuk, als diabolisches Blendwerk aufgefaßt. Die Erscheinung der Helena ist nur das ins Dämonische verzerrte Renaissance-Ideal. Die schon dem frühen Altertum verhängnisvolle Schönheit Helenas dient noch jetzt als Phantom dazu, durch ihren Anblick und Zauber das Seelenheil zu verwirken. So erschien das Schönheitsbild der Antike im Nebel nordischen Aberglaubens. In dem Puppenspiel „Dr. Faustus“, von welchem Karl Simrock eine sehr sinnreiche, wohlabgerundete, wohl aber stark nachhelfende Redaktion gegeben hat, muß die Erscheinung Helenas dazu dienen, im letzten entscheidenden Augenblick dem Teufel seine Beute zu sichern. Faust hat eine starke Regung der Reue und Zerknirschung, die sogar den Pakt mit dem Dämon zerreißen könnte; als er an Mephistopheles die bestimmte Frage richtet: kann ich noch zu Gott kommen?, wird der Teufel kleinlaut, zittert und verschwindet zuletzt mit Heulen. Faust fällt auf die Knie vor einem Marienbilde an der Straße, wie Gretchen in anderer Situation vor der Mater dolorosa. „Dank Dir, Mutter des Heilands! Ich bin erlöst, gerettet!“ Doch schon hat Mephistopheles in der Kulisse des Puppenspiel-Theaters die Helena in Bereitschaft; Faust sieht sie und ist sofort berückt — es drängt ihn, das Phantom zu umfangen: doch da zerrinnt es unter eklem Pesthauch und eine höllische Schlange bäumt sich ihm entgegen! Nun ist er verloren . . .

Nach einer anderen Version der Sage gebar die Helena — offenbar eine Teufelin — als Sukkuba dem Faust einen Sohn, der den Namen Justus Faustus erhielt und zugleich mit der Mutter verschwand, als der Vertrag mit Mephistopheles völlig geworden war. In der Goetheschen Lösung des Faustproblems verwandelt sich aber, wie G. von Loeper es auffaßt, die Helena aus einem Werkzeuge des Verderbens, wozu Mephistopheles sie vordem benützte, zu einem Werkzeug des Heils für Faust; sie wird ihrem wahren, antiken Charakter wiedergegeben und die Faustsage so gleichsam im Geiste der Renaissance korrigiert. Loeper beruft sich mit dieser Deutung auf Kuno Fischer, der in seinem Faustbuch (S. 32) sagt: „Diese Gewalt über das Totenreich, diesen Besitz des schönsten Weibes, diese Vermählung mit der Heidin empfand die Volkssage als das größte Werk aller Magie, als den höchsten aller Genüsse und zugleich als den gottlosesten aller Frevel"; aber Goethe sah „die Liebe des Magus zur griechischen Schönheit nicht vor dem Abgrund der Hölle, sondern auf dem Höhenwege der Läuterung".

Nun, von dieser Läuterung ist in dem Helena-Akt eben nicht viel zu verspüren. Auf den klassischen Dienstbotenklatsch des Chors über die Liebkosungen der Herrschaft „auf des Thrones aufgepolsterter Herrlichkeit" muß man doch etwas geben.

Nah und näher sitzen sie schon
An einander gelehnt,
Schulter an Schulter, Knie an Knie —
Nicht versagt sich die Majestät
Heimlicher Freuden
Vor den Augen des Volkes
Übermütiges Offenbarsein.

Das läuft doch wieder auf ganz ungenierte Sinnlichkeit hinaus.

* * *

Es sind rein persönliche Bildungstendenzen, es ist vor allem der immer wiederkehrende Drang Goethes, seine eigene Beziehung zur Antike zu symbolisieren und umzusymbolisieren, was in dem Helena-Akt an sich zu einem sehr bedeutenden, klassisch vollendeten Ausdruck gelangt — dabei aber zugleich verwirrend und störend in die Durchführung des Faust-Themas sich einschiebt. Der sagenhafte Faden desselben konnte wohl mit einer neuen poetischen Zutat umwunden, aber er durfte nicht fallen gelassen werden, wenn nicht der ganze Zusammenhang der nach Faust benannten Dichtung in die Brüche gehen sollte. Im ersten Akt wurde das Helena-Phantom noch völlig nach korrekter Magierpraxis von Faust heraufbeschworen; ob von den „Müttern", was tiefsinniger klingt, oder mittelst sonst eines anderen Zauberkunststückes — bleibt für den Effekt ziemlich gleich. Die wirkliche Helena im dritten Akt — in ihrer weltberühmten, königlichen Schönheit — beschwor der Dichter für sich selbst herauf. Ganz persönlich für sich allein. Es geschah dies bereits im Jahre 1800, noch während des regsten Verkehrs mit Schiller, da die klassische Begeisterung Goethes auf dem Höhepunkte stand. Viel später, um 1825, fand er sich über ein Mahnwort seines getreuen Eckermann bewogen, das damals gedichtete, seither liegen gebliebene Bruchstück der Helena neu vorzunehmen, um schon im nächsten Jahr den Akt zu vollenden. L. Speidel sagt bezeichnend und schön:[1]) „Faust und Helena, das ist die Vermählung des deutschen Geistes mit dem griechischen Geiste . . . und für den Dichter selbst das bedeutendste Ereignis seines späteren Lebens. Wäre Goethe nicht selbst vermählt gewesen mit Helena, er hätte seine Helena nicht dichten können. Und wie lange hat er um sie geworben! Erst als Jüngling, da sie sich ihm nur vorüberhuschend zeigte; dann als Mann, in Italien, mit

[1]) Feuilleton der „Neuen freien Presse", 21. Januar 1883.

der vollen Hingebung seiner Seele, und später bis zu seinem Ende, welche unermüdliche Sorgfalt hat er aufgewendet, um sich ihren Besitz zu sichern! Faust und Helena ist Goethe und Helena."

* * *

Doch zurück zu der Handlung des Zwischenspiels. Wir sind völlig im Bannkreis einer streng stilisierten, antiken Tragödie. Auch der feierlich hinschreitende Trimeter, die breittönigen Chorstrophen kommen in Geisterlauten aus dem Hades mit herauf, als ob ein magischer Phonograph die Töne, welche das griechische Theater in dessen Blütezeit durchhallten, fixiert hätte und sich diese nun nach drei und zwanzig Jahrhunderten loslösen und auf der modernen Bühne neu wiederlauten sollten. Aber alles ist schemenhaft; diese Figuren, die fürstliche Helena voran, dann Panthalis, die Choretiden 1 bis 6, haben Gestalt und Bewegung — allerdings mit tonlosem Schritt, sie haben ein glänzend-starres Auge und abgemessene Sprache, aber keinen Puls, sie reden wohl, denn das können Gespenster auch, aber sie atmen nicht. Goethe hat die Kunstform des Helena-Aktes gleichfalls von den „Müttern" heraufgeholt, wie sein Faust im ersten Akt das Phantom der Helena selbst.

Nach den „Troerinnen" des Euripides ließ Menelaos die ihm von den Griechen übergebene Helena gefangen nach Hause bringen, um sie dort zur Strafe für ihre Untreue zu töten. Hier knüpft die Exposition der Phantasmagorie an. Mephistopheles tritt in der Grauengestalt der Phorkyas auf der Schwelle des Palastes zwischen den Türpfosten auf, Helenen und den Chor aufs Äußerste erschreckend. Er hat es herausgefunden, die echte Teufelsbosheit müsse auch klassisch sein können; so hat er sich denn in diese Maske höchster mythologischer Häßlichkeit völlig einantikisiert und führt die dem nordischen Teufel scheinbar so fremde Rolle mit größter schau-

spielerischer Meisterschaft stilgerecht durch. Untadelhaft beherrscht Mephisto-Phorkyas alle Akzente der antik-tragischen Diktion, zunächst in der dämonischen Großartigkeit der Glanzstelle:

> Alt ist das Wort, doch bleibet hoch und wahr der Sinn,
> Daß Scham und Schönheit nie zusammen, Hand in Hand,
> Den Weg verfolgen über der Erde grünen Pfad —

dann nicht minder in der treffend scharfen Wurfsicherheit der giftigen Wechselreden mit dem Chorgesinde. Nach absichtlich langer Vorbereitung rückt er oder sie auf die Frage „nach dem zu Opfernden" mit dem Unheilswort heraus: „Königin, du bist gemeint — und diese!" Fürwahr, das raffinierteste, diabolische Gelüste, längst abgeschiedene Schatten nochmals mit nichtiger Todesfurcht zu ängstigen.

> Gespenster! — Gleich erstarrten Bildern steht ihr da,
> Geschreckt, vom Tag zu scheiden, der euch nicht gehört.

Obgleich in fremdester Welt, ist Mephisto doch wieder ganz in seinem echten Teufelselement. Er klatscht in die Hände; vermummte Zwerggestalten erscheinen an der Pforte, seinen Befehlen zu Dienst.

> Wälzt euch hieher, zu schaden gibt es hier nach Lust.
> Dem Tragaltar, dem goldgehörnten, gebet Platz!
> Das Beil, es liege blinkend über dem Silberrand' . . .
> Den Teppich breitet köstlich hier am Staube hin,
> Damit das Opfer niederkniee königlich
> Und eingewickelt, zwar getrennten Haupt's, sogleich
> Anständig, würdig aber doch bestattet sei.

Dies ist jedoch nur ein Schreckbild, weiter nichts. Phorkyas-Mephisto kündigt der Heldin und ihren Jungfrauen die Rettung an, näher als sie sich dieselbe erhoffen und träumen.

Dort hinten still im Gebirgtal hat ein kühn Geschlecht
Sich angesiedelt, dringend aus cimmerischer Nacht,
Und unersteiglich feste Burg sich aufgetürmt,
Von da sie Land und Leute placken, wie's behagt.

„Das konnten sie vollführen?“ fragt Helena. — „Sie hatten Zeit — vielleicht an zwanzig Jahre sind's.“ — „Ist Einer Herr? Sind's Räuber viel', Verbündete?“ Auf diese Fragestellungen echt antiker Neugierde findet sich Phorkyas-Mephisto veranlaßt, der Helena ein kleines historisches Privatissimum zu lesen. Nach seiner Darlegung müssen sich unmittelbar nach der Zerstörung Trojas, gleichzeitig mit den Abenteuern des Odysseus und den Irrfahrten der anderen, der Heimat zustrebenden Achaierhelden auch schon die ganze Völkerwanderung und weiters die ersten drei Kreuzzüge abgerollt haben; sogar das Nachspiel dazu, die Einnahme Konstantinopels im Jahre 1204 und die Verteilung des Peloponnes in fränkische Lehensbaronien, ist eine perfekte Tatsache, ehe Helena, „noch trunken von des Gewoges regsamem Geschaukel“, von den Kriegern des Königs Menelaos an den vaterländischen Buchten ausgeschifft wurde. Da der Helena-Akt — eigentlich ist er ein ganzes Stück — ursprünglich als „klassisch-romantische Phantasmagorie“ gelten sollte, so gestattete sich Goethe die allerdenkbarste der poetischen Lizenzen, die klassischen und romantischen Einzel- und Welt-Abenteuer ebenso in einander zu schieben, wie er Faust und Helena zusammenbringt. Es ist einfach eine poetische Frivolität, die Geschichte in ein Traumbild und Märchen spielend umzudichten, die Zeiten sowie Bilderbogen durch einander zu werfen; aber unser größter Dichter verhielt sich eben frivol zur Geschichte. Der Vorwurf kann ihm nicht erspart bleiben. Die Zeit ist nicht bloß chronologisch zu nehmen, sondern auch als Zeit-Inhalt, als sukzessiver Entwicklungsprozeß; die verschiedenen Zeitalter sind nicht lediglich als Bilder aufzufassen, die man

in einen malerischen Kontrast, wie in einem Kostümfeste, beliebig gegen einander stellen kann — sondern sie sind Bildungsphasen des großen Menschlichen in notwendiger Nacheinanderfolge, die ernst genommen werden müssen, wie sie sich auch mit allerblutigstem Ernst vollzogen haben.

Doch Phorkyas-Mephisto ist mit seinem popular-historischen Vortrag über die Kulturformen des Mittelalters noch nicht fertig. Er bringt der Gattin des Menelaos einen kleinen, vorläufigen Begriff von romanisch-gotischem Burgbau bei, und wie sich dieser von dem ihr wohlbekannten zyklopischen Mauerwerk der althellenischen Königsburgen unterscheide; nebenher erklärt er ihr ein Bischen das Lehenswesen, teilt auch dem Chor die Anfangsgründe der Heraldik mit, weil diese für das Verständnis der Ritterwelt, mit der die Frauen nun in Beziehung treten sollen, schwer entbehrlich ist. Der Chor fragt: „Was sind Wappen?" Phorkyas, schon einmal im instruktiven Zug, erwidert: Ihr könnt euch das am besten durch Analogie verdeutlichen. Etwas Ähnliches findet sich auch im Altertume vor. „Auch Ajax führte ja geschlungne Schlang' im Schilde, wie ihr selbst gesehen. Die Sieben dort vor Theben trugen Bildnereien ein Jeder auf seinem Schilde" . . . Nach diesem improvisierten Vorbereitungsunterricht kann Helena mit ihrem Gefolge sofort ins Mittelalter transportiert werden — was mittels einer szenischen Verwandlung auch geschieht.

Helena erfährt in kürzester Zeit sehr viel Neues. Mit Verwunderung lernt sie die edle Sitte des ritterlichen Frauendienstes kennen; an ihr nur für die schwer hinwandelnden antiken Rhythmen gewöhntes Ohr legen sich die schmeichelnd süßen Honiglaute des wiederkehrenden Reimes, und an der reizendsten Stelle der Dichtung gelingt es ihr auch, die Liebesworte Fausts mitreimend zu erwidern. Als nun Phorkyas-Mephistopheles, nur um die zärtliche Szene schadenfroh zu stören, heftig hereintritt mit der fiktiven Meldung von dem

kriegerisch heranrückenden Menelaos — da tut er dies auch in Reimen, und schlägt die bekannten alten Mephisto-Töne an, mit seinem eigensten Gesicht aus der antiken Maske herausschauend:

> Buchstabiert in Liebesfibeln,
> Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
> Müßig liebelt fort im Grübeln!
> Doch dazu ist keine Zeit . . .

Faust wehrt die zudringliche Botschaft ab. „Hier ist nicht Gefahr! Nur der verdient die Gunst der Frauen, der kräftigst sie zu schützen weiß!" Und gleich geht's los mit „Explosionen von den Türmen (?), ... kriegerische Musik, Durchmarsch gewaltiger Heereskraft" — Phantomen in Massen, einem ganzen Stück gespenstiger Welthistorie. Ganz verblüffend wirkt es, wie Faust als peloponnesisch-fränkischer Herzog die Heerführer aus den Kolonnen heraus vorruft und historisch-märchenhafte Wachparade hält. Er verteilt den Peloponnes unter die Vasallen verschiedener Stämme und kommandiert sie zugleich zur Abwehr der Gefahr, die von Seite des Menelaos und seinen Scharen droht

> Germane Du, Korinthus' Buchten
> Verteidige mit Wall und Schutz!
> Achaia dann mit hundert Schluchten
> Empfehl' ich, Gothe, deinem Trutz.
>
> Nach Elis ziehn der Franken Heere,
> Messene sei der Sachsen Los,
> Normanne reinige die Meere
> Und Argolis erschaff' er groß . . .

Wir können doch niemals jenen Faust vergessen, den Faust des jungen Goethe, der in seinem wunderlich-seltsamen, mit „Urväterhausrat vollgestopften" Studierzimmer saß und den Monolog anhob: „Habe nun, ach, Philosophie, Juristerei

und Medizin und leider auch Theologie durchaus studiert mit heißem Bemüh'n" — und jetzt über zehn Strophen hinaus als Repräsentant der höchsten Kriegskraft des Mittelalters den Oberbefehl führt . . . Und das soll derselbe Faust, das soll noch ein wirklicher Mensch sein, als welcher er doch noch im ersten Akt des zweiten Teils an der kaiserlichen Pfalz — wenigstens dem gewöhnlichen Theaterbegriff nach — immerhin gelten konnte!

* *
*

Wir wollen nicht weiter auf die in Arkadien vollzogene Ehe zwischen Faust und Helena eingehen, da ja ihr Glück so kurz ist. Daß der klassisch-romantische Euphorion, dem seltsam genug ein Nekrolog auf Lord Byron nach seinem tötlichen Absturz nachgesungen wird, über eine Szene hinaus nicht lebensfähig sein konnte, ließ sich voraussetzen. Wie konnte doch Faust daran denken, selbst mit einem noch so distinguierten Gespenst von vornehmster klassischen Herkunft eine Familie begründen zu wollen!

Übrigens fällt Phorkyas-Mephistopheles gegen den Ablauf des Zwischenspiels ganz aus der Rolle. Er wird zum Enthusiasten, da er dem Chor den rasch emporgewachsenen, springlustigen Wunderknaben Euphorion begeistert schildert:

> In der Hand die goldne Leier, völlig wie ein kleiner Phöbus,
> Tritt er wohlgemut zur Kante, zu dem Überhang — — —
> Und so regt er sich geberdend, sich als Knabe schon verkündend
> Künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodien
> Durch die Glieder sich bewegen . . .

Dann wird der antikisierte Mephisto wieder romantisch-sentimental bei den Klängen eines „reizenden, reinmelodischen Saitenspiels" aus der Höhle:

Eurer Götter alt Gemenge,
Laßt es hin! es ist vorbei.
Niemand wird euch mehr verstehen, . . .
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Noch einmal fällt es ihm bei, „vom Herzen" zu reden, obgleich er diesfalls in der klassischen Walpurgisnacht schon früher von den Sphinxen zurechtgewiesen worden. Und als zuletzt nach dem Absturz Euphorions Helena, Faust umarmend, versinkt und nur Kleid und Schleier in seinen Armen bleibt, sagt Phorkyas-Mephisto zu Faust ganz hochgestimmt idealistisch:

Halte fest, was dir von allem übrig blieb!
Das Kleid, laß es nicht los . . .
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's . . .
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst.

So spricht sonst der Teufel nicht — auch nicht bei Goethe. Nur zum Schluß, als er noch immer in der Maske der Phorkyas die Exuvien Euphorions mit der Lyra von der Erde emporhebt, kehrt ihm mit einem literarischen Witz ein Restchen seines altgewohnten mephistophelischen Spottes zurück.

Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,
Zu stiften Gild- und Handwerksneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigstens das Kleid.

* * *

Der Helena-Akt ist an poetischer Ziselierarbeit ein Kunstwerk einzigster Art. Allerdings ist hier die höchste Meisterschaft formaler Behandlung an das völlig Wesenlose gewendet. Dieses nach Goethes Wort selbst „in sich abgeschlossene"

Scheindrama, welches nur unter Schemen sich abspielt, hat sogar volle dramatische Spannung und eine effektvolle Peripetie in dem Nebelübergang von der klassischen Szenerie in die romantische, wie Goethe solche echt bühnenmäßige Wirkungen in seinen anderen Dramen, die wirklich menschliche Schicksale behandeln, kaum annähernd erreichte. Aber die Ehe Fausts mit Helena ist nur Symbol und nicht einmal traumhaftes Erlebnis (außer wenn wir diese Ehe von Goethe selbst poetisch erlebt sein lassen). Sie bedeutet die Vereinigung der Klassizität mit der Romantik und ist ebenso allegorisch zu fassen, wie etwa (freilich in anderem Sinn) die Trauung des hl. Franziskus von Assisi mit der Armut im Paradiso von Dantes göttlicher Komödie (XI. Gesang V. 58 ff.), welche Giotto dann in der Unterkirche des Doms zu Assisi als eine wirkliche Vermählungs-Zeremonie im Bilde darstellte. Das Wort der Helena: „Ich als Idol, ihm dem Idol verband ich mich," das an jener Stelle auf Achill sich bezieht, der „aus hohlem Schattenreich herauf" inbrünstig sich zu ihr vordem gesellte, gilt ganz ebenso von ihrer Verbindung mit Faust. Und er selbst ist in dem Zwischenspiel nicht minder ein Idol, höchstens eine Personifikation, nicht aber wirkliche Person.

Die tief greifende Störung des dramatischen Zusammenhangs vom zweiten Teil des „Faust" — der im ersten Akt an der kaiserlichen Pfalz so szenisch lebendig anhebt, sich auch im vierten Akt im Anschluß an die Kriegsnot des Kaisers mit neu einsetzender aktueller Lebendigkeit fortsetzt und mit den Vorgängen am Meeresstrande und der Sterbeszene von Faust unvergleichlich groß schließt — diese unheilbare Störung, um es kurz zusammenzufassen, liegt in den Mittelstücken: der Szene im Laboratorium Wagners, wo der Homunkulus „zu Stande gebracht wird", dann der klassischen Walpurgisnacht und schließlich dem Helena-Akt. Gerade in der Mitte

des Stücks, wo das dramatische Leben sich steigern sollte, sinkt es wesenlos in ein Schein- und Schattenreich hinab.

Das Willkürliche der Einschiebung dieses allegorischen Zwischenspiels fand denn neben Bayard Taylor, dem verdienstvollen amerikanischen Übersetzer des Faust ins Englische, auch Hjalmar Boyesen (Professor an der Universität von Ithaka in Nordamerika) richtig heraus. Letzterer sagt in seinem sehr beachtenswerten Kommentar zu Goethes Faust: „Trotz Goethes Glauben, wie er ihn in einem Briefe an Zelter ausspricht, daß die sämtlichen Aufzüge des zweiten Teils nun so zusammengefügt seien, daß sie keine Lücken mehr zeigen, sind die Nähte und Knoten, mittelst deren die „Helena“ an die übrige Dichtung angeheftet ist, immerhin noch deutlich sichtbar und augenfällig, und das ganze Werk würde ohne Zweifel ebenso vollständig und sogar noch besser proportioniert erscheinen, wenn dieser Auswuchs abgelöst oder ihm gestattet worden wäre, sein unabhängiges Dasein weiter zu führen.“

Bei der Bühnenbearbeitung mußte dagegen Wilbrandt alles daran setzen, den Helena-Akt als einen wirklichen Teil des Ganzen für den unmittelbaren sinnlichen Eindruck irgendwie szenisch wahrscheinlich zu machen. Vernehmen wir ihn darüber selbst:

„Faust will zu Helena; diese dämmert, ein Schatten, in der Unterwelt. Soll er sie besitzen können — wenn auch noch so kurz — so muß sie aus dem Schattenschlaf zu einem lebengleichen Traum erwachen, einem Traum, der sie in einen bedeutenden Augenblick ihres Erdenlebens zurückversetzt, mit dem sich dann Faust, der hinabgestiegene Wirkliche, phantastisch verbindet. Wird dies dem Zuschauer verständlich, dann verwirrt ihn nichts mehr; man muß ihn nur eben anschauen lassen, daß es so gemeint ist . . . Der Helena-Akt beginnt; der Vorhang geht auf; ich lasse tiefe Finsternis sein, die sich

langsam erhellt, zur Halbnacht des „grautagenden“ Hades. Helena und ihr Gefolge ruhen, von einem grauen Schleier bedeckt, wie jetzt leblose Schatten; langsam erwachen sie aber, wie von irgend einem Traumgefühl geweckt. Zuerst regt sich Helena; sie hebt den Schleier mit schleichender Bewegung, löst sich aus ihm heraus. Nach ihr auch die Anderen. Endlich steht Helena aufrecht am Altar, schaut um sich, alles erkennend, sichtbar im Geist sich erinnernd. Sie erlebt sich wieder; sie „kommt vom Strande, wo wir erst gelandet sind“, sie ist die aus Troja heimgekehrte Gattin des Menelaos, von ihm zu seiner Stadt vorausgesandt. Mephistopheles als Phorkyade erscheint; die Märchenhandlung beginnt. Im Nebelflor verwandelt sich endlich der griechische Königspalast in die romantische Burg des Faust. Liebe und Schönheit finden sich zusammen . . . Doch das Glück ist kurz; rasch, wie Euphorion, wächst es, um schnell, wie ein Traum, zu vergehen. Haben wir am Anfang die Schatten zu diesem Traum aufleben sehen, so müssen wir auch sein Ende erblicken; mit dem Auge faßt dann der Geist dieses Wunderbild zusammen, wie in einem Blick. Helena, oben auf dem Fels ihr verlorenes Traumkind bejammernd, wirft sich noch einmal Faust in die Arme, dann entsinkt sie ihm: er greift umsonst in die Luft, um sie noch zu halten. In dem nämlichen Augenblick sinken unten auf der Bühne alle Frauen der Helena zur Erde und in sich zusammen, wie wieder zu Schatten geworden. Plötzliche tiefe Finsternis — und der Vorhang fällt.“ [1])

Dies war denn der richtige szenische Kommentar der „Phantasmagorie“ für das Auge; der verständlichste, den es geben konnte und welcher auch — jede weitere Reflexion

[1]) Faust. Tragödie von Goethe. Für die Bühne in drei Abenden eingerichtet von A. Wilbrandt. Wien. Verlag der Literarischen Gesellschaft. 1895. Einleitung S. V—VII.

ausschließend — tatsächlich auf dem Theater mit überzeugender Sinnlichkeit wirkte. Sehr wesentlich war es dabei, daß das ganze Bild dieses Geisterspiels aus der Finsternis auftaucht und ebenso in dieselbe zurücksinkt; dadurch rahmte es sich scharf gefaßt ein. Die Bedenken, die den Leser beirren, verschwinden so für den Zuschauer.

Von unschätzbarem Gewinn für die Bühneneinrichtung von $18^{82}/_{83}$ war es vor allem, daß damals noch Frau Charlotte Wolter als Helena dominierend in die Mitte des Abends eintrat. Es war eine Glanzerscheinung von ruhig halbbelebtem, geisterhaftem Schimmer, nicht eine dramatisch bewegte Rolle, was die Wolter darbot, und etwas anderes war auch nicht zu bieten, noch zu erwarten. Recht im griechischen Geiste behandelte sie, wie Speidel wieder treffend bemerkt, das Sprachgewand des Trimeters, der mit seinen schön gegliederten breiten Massen auf das Ohr wirkt, wie das hellenische Oberkleid auf das Auge. Frau Hohenfels trat als Euphorion mit der rührenden Todesweihe enthusiastischen Übermuts dieser Helena ergreifend zur Seite.

Aus dem Mummenschanz im zweiten Teil des Faust.

Die Gruppe mit dem Elephanten.

(„Neue freie Presse". Literaturblatt 29. August 1884.)

Die Studien, die wir eben vornehmen, haben zuweilen ihre unerwarteten Nebenergebnisse. Es setzt immer eine kleine Freude ab, etwas gefunden zu haben, was man nicht gesucht hat.

So gedachte ich keineswegs des „Mummenschanzes" im zweiten Teil des Faust, als mich ein ganz anderer Studienzweck veranlaßte, einiges Material über die Karnevalaufzüge der Renaissance aufzuspüren.

Und doch liegt es nicht so weit ab, Goethes dabei mitzugedenken. Ihn beschäftigte ja die Karnevals-Idee durch alle seine Bildungsepochen — von den frühen Tagen der Sturm- und Drangperiode bis in das Greisenalter. Er stand mit allen Fastnachts-Narrentypen auf gutem Fuß: mit dem echten deutschen Hanswurst, dem französischen Scapin „mit seiner Mütze voller Schelmerei", den „pantoffelfüßigen" Pulcinellen Roms, ja sogar mit dem Schikanederschen Opernhanswurst im Papagei-Gefieder, dem Papageno und seinem Weibchen, denen zu Ehren er — weiß Gott — einen zweiten Teil der

„Zauberflöte" schrieb. Es ist nur zu sehr bekannt, wie viel Zeit er an die Maskenzüge der Weimarer Redoute von 1776 an durch lange Dezennien vergeudete. „Symbolik und Allegorie, Fabel, Gedicht, Historie und Scherz reichten mannigfaltigen Stoff und die verschiedensten Formen dar." Mag sein! Aber eine unbeabsichtigte Selbstkritik stellt sich einmal auch in einem solchen Maskengedichte ein.

Statt laute Freude frisch bewegt zu schildern,
Erstarrt das Lebende zu holden Bildern.

Mit der Erstarrung hat's seine Richtigkeit. Ob aber die Bilder immer „hold" waren und nicht in vielen Fällen geklügelt und erkünstelt?

Als Goethe seine herrlichen poetischen Jugendjahre in Straßburg und Frankfurt verbrauste, da gab es bei ihm neben dem „Quell gedrängter Lieder" auch einen sprudelnden Erguß herzhafter, ja übermütiger Laune. Da neckte noch Liebetraut die gelehrten Herren am Hofe des Bischofs von Bamberg, und grundlustig, wenn auch ziemlich zynisch ging es auch her in Auerbachs Keller. Aber gerade auf dem Weimarer Hof-Fasching, den er gar so oft mit Erfindungen und Maskensprüchlein bedienen mußte, verlernte er den Humor und lähmte sich seinen Vers, der sonst so rehfüßig und schlank einherging. Die Schnurre „Epiphanias" ist vielleicht der letzte Nachhall jugendlicher Laune, die er sich bei den Hoflustbarkeiten gestattete. Dann wird aber Alles sinnbildlich, klug und steif, und die Muse Goethes, die zu häufig auf der Redoute erschien, erhält zuletzt selbst ihr starres Maskengesicht.

Wie methodisch Goethe den römischen Karneval studierte, wie er eine gewisse Gesetzlichkeit des Verlaufes in der bunten Episoden-Folge jener vielgestaltigen Tollheit nachzuweisen suchte — daran braucht nur noch flüchtig erinnert zu werden. Dieses Stück Masken-Naturgeschichte ist ganz meisterhaft, aber

mit seinen schematisierenden Überschriften liest es sich fast wie eine wissenschaftlich-akademische Abhandlung über die Erfahrungen im Reiche der Narrheit. Wenn man diese Domäne mit heiterem Gewinne studieren will, sollte man sich nicht dabei etwas weniger ernsthaft verhalten?

Maskenbesuchen begegnen wir häufig bei Goethe. In der späteren Weimarer Bühnen-Bearbeitung des „Götz von Berlichingen“ tritt Adelheid gleichfalls mit einem derartigen Gefolge auf; es sei eine Mummerei, die der Kaiser selbst ausgedacht habe. Weißlingen bemerkt hiezu: „Eine Mummerei ist schal, wenn nicht ein bedeutendes Geheimnis dahinter steckt.“ Nach dieser Maxime hat Goethe jenen großen allegorischen Karneval im zweiten Teile des „Faust“ arrangiert. Welch ein mit Bedeutung und Geheimnissen beladenes Maskenfest!

In mehr als Einer Hinsicht ist dieser Mummenschanz eine freie, deutsche Weiterdichtung des Karnevals der italienischen Renaissance. Der Herold gesteht ausdrücklich in dem Prolog die aus dem Süden stammende Anregung zu.

> Der Herr auf seinen Römerzügen
> Hat, sich zu Nutz, euch zum Vergnügen,
> Die hohen Alpen überstiegen,
> Gewonnen sich ein heitres Reich . . .

So heiter ist es nun eben nicht. Doch Eines hat der gealterte Goethe mit der jungen Renaissance gemein, die gar früh auf den Schulbänken des Humanismus altklug und anspielungsreich geworden war, es ist dies die Deutelust und den allegorischen Spieltrieb. Im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert drückte dieser auf die Malerei und verlangte von ihr häufig das nahezu Undarstellbare. (Man braucht nur die äußerst seltsamen, ja absurden, dabei sehr fein gemalten Allegorien Giovanni Bellinis im Gabinetto Contarini der

Akademie von Venedig durchzugehen.) Bei Goethe schädigte die Allegorien-Liebhaberei den lebendigen Zug poetischer Gestaltungskraft oder stellte sich später wohl auch als schwächeres Ersatzmittel der letzteren ein. Der Dichter wußte noch immer alles Erdenkliche zu personifizieren, als er nicht mehr Menschen prometheisch nach seinem Bilde zu formen vermochte.

So sehr nun die Goethesche Allegorik an jene der Renaissance rückerinnert, so fiel mir doch nicht bei, daß hier und dort direkte Anlehnungen an dieselbe bei ihm nachweisbar seien. Dennoch ist es nicht anders.

Da blätterte ich vor Kurzem in einer um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts anonym erschienenen Kollektion, die für die Kenntnis des Karnevalswesens der Renaissance von Wichtigkeit ist: „Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi, andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559. In Cosmopoli 1750.“ (Alle Triumphe, Aufzüge mit Wagen, Maskeraden, Karnevalsgesänge, vorgeführt zu Florenz von der Zeit des Lorenzo Magnifico von Medici bis zum Jahre 1559.)

Diese Sammlung beginnt mit einer Reihe von „Triumphen“ und Maskenzügen, zu denen der große Medizeer Lorenzo selbst die Texte gedichtet; hebt doch Vasari (in der Lebensbeschreibung des Malers Francesco Granacci) ausdrücklich hervor, daß Lorenzo de' Medici der erste Erfinder solcher Maskeraden in Florenz gewesen, die geistige Bedeutung hatten. Dann folgen „trionfi“ und „canti“ von weiteren berühmten Florentinern, als: Bernardo Rucellai, Divizio da Bibiena, Benedetto Varchi, Niccolo Machiavelli und Anderen.

Unter den Karnevalsdichtungen von ungenannten Autoren finden wir dann auch einen „Trionfo della Pru-

denza“ (Seite 35). Auf diesem bleibt der Blick eines Faustkundigen sofort haften. Wir haben da, wie in dem Mummenschanz — den Elephanten abgerechnet — die entsprechende Gruppe mit der Klugheit inmitten völlig ebenso vor uns: sinn- wie wortgetreu.

Die ursprünglich italienische Allegorie, die auch in Versen erklärt wird, ist folgende: Auf dem Triumphwagen steht die Göttin Klugheit, die besonnene Herrscherin, deren Gesetz im Himmel und auf Erden gilt und alle weltlichen Dinge im Gleichgewicht hält. Sie triumphiert über Hoffnung und Furcht, die zu ihren Füßen gefesselt liegen, unter gleichen Banden den Nacken beugend. Denn sie, die hehre Siegerin, bewahrt allein die ihr getreue Schar vor den Gefahren und Beschwerden, die den Menschen von jenen „zwei großen Feindinnen unseres Lebens“ drohen!

Viva Prudenza, e chi sua legge attende:
Questa è colei, che 'n Terra e 'n Ciel risplende.
Questa leggiadra e triofante Donna
Che tutto il Mondo regge,
Unico refrigerio, alta colonna
Di chi ama sua legge;
Per liberare il suo famoso gregge
Da tanti strazj, e si lunghe fatiche,
Contr' a due gran nimiche
Di nostra vita, oggi per noi contende.
L' un' è Speranza: e l'altra, che ad un' laccio
Medesmo il collo piega,
Paura è detta . . .

Diese harte, erbarmungslose Allegorie ist echt italienisch. „Speranza“ und „Paura“ sind lediglich vernunftlose Affekte, die zur Raison gebracht werden müssen. Die Hoffnung insbesondere als eine ideale Gemütsregung aufzufassen, stand der romanischen Denkweise durchaus fern.

Vom religiösen Standpunkte mußte man wohl die Spes neben der Fides und Charitas als Tugend mit gelten lassen. Aus verschiedenen Gedankengängen ergab sich zuletzt die Zusammenstellung einer Siebenzahl von Haupttugenden; neben den drei theologischen Tugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe vier weltliche: Weisheit (Klugheit), Gerechtigkeit, Stärke und Mäßigung — welche letzteren ganz sachte aus Platos Republik in den ethisch-religiösen Ideenkreis des Mittelalters ihren kaum bemerkbaren Einzug hielten. Die durch das Altertum beeinflußte Renaissance hielt sich dann vornehmlich an die Tugenden in Platos idealem Staate. Überhaupt galten ihr jene „Virtutes“ nicht als innerlich waltende Gemütsmächte, sondern als die höchsten Eigenschaften der praktischen Intelligenz. Die Prudenza stand ihr obenan: ihre Gefährtinnen Giustizia, Fortezza, Temperanza waren für sie gleichsam nur angewendete Formen und verschiedene Kundgebungen der Prudenza — dieser eigentlichen, souveränen Gebieterin im weiten Reiche der Absichten und Zwecke. Sie ist die Göttin des Zeitalters und lenkt sein Steuerruder; sie ist die höchste geistige Macht einer Epoche, die sich auf das Fürchten und Hoffen nicht einließ, sondern nur Pläne schmiedete und umschmiedete, nur überdachte, wagte, ausführte.

Wenn wir es so fassen — dann ist jener „Trionfo della Prudenza“ mehr als ein gelegentlicher Karnevals-Einfall, er wird geradezu ein beredtes Sinnbild der Zeit.

Und die Entlehnung Goethes? Auf diese müssen wir jetzt zurückkommen.

Der Herold kündigt feierlich die neue, effektvolle Nummer im Maskenfest an, die unerwartet sich ins Politische wendet:

> Ihr seht, wie sich ein Berg herangedrängt,
> Mit bunten Teppichen die Weichen stolz behängt,
> Ein Haupt mit langen Zähnen, Schlangenrüssel,
> Geheimnisvoll, doch zeig' ich euch den Schlüssel.

Im Nacken sitzt ihm zierlich-zarte Frau,
Mit feinem Stäbchen lenkt sie ihn genau,
Die andre droben stehend herrlich-hehr
Umgibt ein Glanz, der blendet mich zu sehr.
Zur Seite gehn gekettet edle Frauen.
Die eine bang, die andre froh zu schauen,
Die eine wünscht, die andre fühlt sich frei . . .

Den Elephanten hätte also Goethe hinzubesorgt, sonst ist aber der allegorische Gedankenkern ganz derselbe, wie in der italienischen Quelle. Dieser Elephant in seiner massigen Körperlichkeit, der sich sehr ungeschlacht in den Redoutensaal hereinschiebt, bedeutet den Staat; die Klugheit, auf seinem Nacken sitzend, lenkt den kolossalen Organismus. Hoffnung und Furcht müssen von der Staatsraison gefesselt werden, weil jene ohne Überlegung zu jedem Wagnis spornt, diese ohne Einsicht jeden Entschluß lähmt. Nur dann wandelt der lebendige Koloß sicher auf steilen Pfaden dahin, und hoch auf seinem Rücken thront die Göttin aller siegreich waltenden Kräfte. Es ist nur befremdlich, daß dieses riesige, sinnbildliche Schaustück einer Musterregierung gerade an dem Maskenfest der kaiserlichen Pfalz so ostensiv vorgeführt wird, wo wir in der früheren Szene des Staatsrates eben die ärgste Mißwirtschaft im Regieren kennen gelernt haben.

Wie spricht nun die Klugheit von dem Sitz, den ihr Goethe angewiesen, sich aus?

Zwei der größten Menschenfeinde,
Furcht und Hoffnung angekettet,
Halt' ich ab von der Gemeinde:
Platz gemacht! Ihr seid gerettet.

Den lebendigen Kolossen
Führ' ich, seht ihr, turmbeladen,
Und er wandelt unverdrossen
Schritt vor Schritt auf steilen Pfaden.

Droben aber auf der Zinne
Jene Göttin mit behenden
Breiten Flügeln, zum Gewinne
Allerseits sich hinzuwenden.

Rings umgibt sie Glanz und Glorie,
Leuchtend fern nach allen Seiten;
Und sie nennet sich Viktorie,
Göttin aller Tätigkeiten.

Wie wir sehen, hat sich „Klugheit“ ziemlich getreu aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt; auch sie verkündet die Fesselung von Furcht und Hoffnung als Rettung der Gesellschaft. Die politische Weisheit der Staatsmänner aus der Restaurationszeit war so ziemlich derselben Ansicht; sie konnte sich mit Befriedigung in dieser Allegorie spiegeln.

„Was jetzt kommt, ist nicht von euresgleichen!“ Der Herold hat Recht. Dieses Hinübergreifen in ein fremdes Gebiet bringt auch ein durchaus fremdes Element in die Dichtungsweise Goethes. Ohne die fatale Entlehnung würde er aus der eigenen Empfindung heraus die Hoffnung niemals so profoßenhaft gemaßregelt und mißhandelt haben.

Gerade an diesem Punkte scheidet sich romanisches und germanisches Wesen so scharf, wie sich Verstand und Gemüt scheiden. Dem Viva Prudenza! setzt die deutsche Empfindung das Wort „Hoffe, liebes Herz!“ entgegen. Die Hoffnung ist eine der stärksten Potenzen unseres Idealismus — und nicht nur in den einfach menschlichen Verhältnissen, auch in dem großen, allgemeinen Leben der Nation und der Staatsgeschicke. Nicht ohne Grund ist Schillers Gedicht „Hoffnung“ so populär geworden. Und vollends Goethe, so lange sein Dichten noch warm blieb und sich nicht durch greisenhafte Absichtlichkeit erkältete, war ein Prophet und Priester der Hoffnung wie kein Anderer. Durch seine ganze frühere Poesie leuchtet der Stern der Hoffnung und fächelt ihr Flügelschlag.

Wer gedenkt nicht des herrlichen Gedichtes: „Meine Göttin“, unter welcher die Phantasie gemeint ist? Der Schluß desselben lautet:

> Doch kenn ich ihre Schwester,
> Die ältere, gesetztere,
> Meine stille Freundin:
> O, daß die erst
> Mit dem Lichte des Lebens
> Sich von mir wende,
> Die edle Treiberin,
> Trösterin, Hoffnung!

Sehnsucht und Hoffnung sind die Gemütsmächte, welche die dramatische Dichtung „Iphigenie in Tauris“ beseelen; in diesem Zuge begegnen sich bei aller Verschiedenheit der Naturen Iphigenie, die sich im Tempel rein bewahrte, und Pylades, der klug nach jedem Rettungsmittel späht.

> Nur stille, liebes Herz,
> Und lass' dem Stern der Hoffnung, der uns blinkt,
> Mit frohem Mut uns klug entgegensteuern.

In dem bis zur Unerträglichkeit allegorisch durchkälteten und gespreizten Gelegenheitsstück „Des Epimenides Erwachen“, welches Goethe auf höheren Auftrag zur Feier der Rückkehr des Königs von Preußen nach Berlin (1814) verfaßte, stellt sich doch sofort ein wärmerer Puls ein, als nach den anderen Masken und Schatten die Hoffnung auftritt. Sie ist hier der führende Genius des großen Befreiungskampfes. Glaube und Liebe wurden von dem Dämon der Unterdrückung in Ketten gelegt; da erscheint die Hoffnung, gleich Minerva bewaffnet mit Helm, Schild und Speer, und hebt diesen gegen den Dämon zielend mit drohender Stellung. Er wehrt sich gegen die Visionen, die ihn bedrängen, sich selbst zurufend: „Der Allbeherrscher sei ein Mann! Denn wer den Haß der Welt nicht tragen kann, der muß sie nicht in Fesseln schlagen!“

Doch hilft's dem Dämon der Unterdrückung nicht; er entflieht mit Grauen. Die Hoffnung siegt und erlöst den Glauben und die Liebe.

> Denn wie ich bin, so bin ich auch beständig,
> Nie der Verzweiflung geb' ich mich dahin;
> Ich mild're Schmerz, das höchste Glück vollend' ich;
> Weiblich gestaltet, bin ich männlich kühn —

So ist's! Denn schon sammeln sich die Braven, um unter dem Banner der Hoffnung begeistert für das Vaterland die Waffen zu ergreifen. Das Wort: Freiheit! wird zuerst gelispelt, dann laut von allen Seiten gerufen. Kriegerische Musik erschallt; die Hoffnung, den „Jugendfürsten" an der Seite, führt über die Ruinen das verbündete Völkerheer herbei — und Vorwärts! Hinan! ruft es hundertstimmig durch den Chor.

Alles Große in der Geschichte der Deutschen ist durch eine starke, ideale Erregung des Volksgemüts ins Werk gesetzt worden. Damals vor allem trat die Hoffnung auf in Waffen, laut an den Heerschild schlagend!

Doch nur selten ist sie so kriegerisch. Und eben als „stille Freundin", als „edle Trösterin" der Menschen feiert sie zunächst die Goethesche Dichtung.

Eine gar liebliche Verkörperung der Hoffnung ist E l p o r e in dem Festspiele „Pandora". Es ist dies keine bloße kalte Personifikation, sondern eine zarte Luftgestalt, die poetisches Leben hat, wenn auch ihr Wesen aus so feinem Stoffe gewebt ist, wie aus Luft und Morgenstrahlen. Über ihrem lieben Haupte, von Nebelduft umschleiert, glänzt der Morgenstern; schwebend weht sie heran, entfernt sich wieder, ist nicht zu fassen. Nur mit leichter Lippe küsset sie der Menschen Stirn. Was sie wollen, was sie wünschen, nimmer kann sie es versagen, und von ihr, dem guten Mädchen, hört man immer nur ein „Ja!" Doch den wildbewegten, übermütigen Wünschen

vermag sie nicht zu genügen; „ihre Gaben, ihre Töne, alle sind sie mädchenhaft“.

> Wollt ihr Macht? Der Mächt'ge hat sie.
> Wollt ihr Reichtum? Zugegriffen!
> Glanz? Behängt euch! Einfluß? Schleicht nur!
> Hoffe Niemand solche Güter:
> Wer sie will, ergreife sie!

Mit leisem Gehör horcht sie aber auf den Ton der Liebe, auf ihre lispelnd geseufzten Wünsche.

> „Wird sie lieben?“ Ja! „Und mich?“ Ja!
> „Mein sein?“ Ja. „Und bleiben?“ Ja doch!
> „Werden wir uns wieder finden?
> Ja gewiß! „Treu wieder finden?
> Nimmer scheiden?“ Ja doch! ja!

Dies ist die Hoffnung, die das Herz verwöhnt, die intime Gespielin unserer verschwiegenen Gefühle. Auch „Unmögliches zu versprechen, geziemt ihr wohl“ — aber sie täuscht treuherzig nur da, wo die Täuschung dem armen Menschenherzen Trost und Bedürfnis ist. —

Noch in einem sehr späten, orakelhaften Gedichte Goethes: „Urworte. Orphisch“, hat die Hoffnung unter den Lebensmächten, deren jeder eine Stanze gewidmet ist, das letzte Wort. Der harten Nötigung tritt sie mild befreiend gegenüber.

> Aus Wolkendecke, Nebel, Regenschauer
> Erhebt sie uns, mit ihr, durch sie beflügelt:
> Ihr kennt sie wohl, sie schwärmt durch alle Zonen:
> Ein Flügelschlag — und hinter uns Aeonen!

Das ist die Hoffnung im echten Goetheschen Sinne, wie sich ihre schlanke, lichtumflossene Gestalt so oft am Horizont seiner Dichtung heraufbewegt. Die gefesselte Hoffnung im Mummenschanz des zweiten Teils vom Faust ist nur eine Maske mehr unter anderen Masken.

Eine „Faust“-Einrichtung von Eckermann.

Literaturblatt der „Neuen freien Presse“ vom 22. Januar 1905.

Fürwahr, ein seltsames Büchlein, in welchem wir da blättern! Es wird uns auch durch eine merkwürdige Reminiszenz an die eben besprochene Gruppe aus dem Mummenschanz überraschen. Ein Kuriosum, doch immerhin beachtenswert; zudem eine literarische Reliquie, die spät genug zum Vorschein kam. Der Titel lautet: „Goethes „Faust“ am Hofe des Kaisers. In drei Akten eingerichtet von Johann Peter Eckermann. Aus dessen Nachlaß herausgegeben von Friedrich Tewes. Berlin bei G. Reimer, 1901.“ Eckermann war schon am 3. Dezember 1854 gestorben — nun mußte noch sein Sohn Karl, der sich zu Düsseldorf, dann in Holland und Belgien zum Landschaftsmaler ausgebildet hatte, in Göttingen 1891 nachsterben, ehe der von ihm bewahrte Nachlaß des Vaters und mit diesem zugleich jene Zurechtstellung der ersten Abteilung des zweiten Teiles von Goethes „Faust“ für die Bühne in die Hände des Herausgebers Friedrich Tewes gelangte, und dann besorgte dieser erst nach einem Dezennium die Veröffentlichung.

Der Antrieb für die vorliegende „Faust“-Einrichtung erklärt sich bei Eckermann leicht genug. War er doch der einzige vertraute Zeuge der schrittweise vorrückenden Altersarbeit

Goethes an dem zweiten Teil gewesen; mehrmals schob ihm der hochverehrte Meister das Konzept einer eben gedichteten Szene in die Tasche, damit er dann zu Hause nachlesend zusehe, „wie er damit zurechtkomme“. Nach Goethes Tod betrachtete er sich dann als literarischen Testamentsvollstrecker gegenüber dem vor seinen Augen entstandenen Schlußwerk und hielt sich in rührender Selbsttäuschung ohne jede Bühnenkenntnis für berufen, es der Bühne zuzuführen. Und um recht gründlich vorzugehen, nahm er zunächst nur den ersten Akt in Angriff und machte aus demselben ein ganzes dreiaktiges Stück! Der Arbeitsprozeß war dabei, wie Tewes berichtet, sehr einfach. Eckermann legte sich eine Anzahl von Bogen — im ganzen 24 — zurecht, um in dieselben den zerschnittenen Text der Cottaschen Taschenausgabe letzter Hand von Goethes Werken (21. Band, 1832) einzukleben und an dem Rand die ihm als nötig erscheinenden Bemerkungen beizuschreiben. Das war alles. Der gedruckte Text blieb wie er war: unberührt, unverkürzt. Die Randbemerkungen, später in Zusammenhang gebracht, beschränken sich auf meistens sehr naive Anweisungen zur Inszenierung und Dekoration, sowie auf Besetzungsvorschläge mit Bezug auf das Personal der Weimarer Bühne.

Es war Eckermanns ernste Absicht, die Bühneneinrichtung des zweiten Teiles des „Faust“ noch über zwei weitere Theaterabende hinaus fortzuführen und solcherweise zu vervollständigen. Er selbst sagt in seinem Vorbericht: „Der zweite Teil des „Faust“ kann nur auf die Bühne gebracht werden, wenn man das umfangreiche Werk als Trilogie behandelt und es also in drei Hauptmassen trennt, wie sie dem Gegenstande gemäß sind. Machte das gegenwärtige Stück als erste Abteilung Glück und fände es beim Publikum Eingang, so wäre man vielleicht ermuntert, in dem schwierigen Unternehmen vorzuschreiten und in der Folge eine zweite Hauptmasse unter

dem Titel „Faust und Helena“, sowie später den letzten Teil „Fausts Tod“ für das Theater einzurichten.“

Sehen wir uns denn das vorhandene Stück näher an.

Erster Akt, erste Szene: Faust auf der Alpenhöhe, ermüdet, schlafsuchend; Ariel und die singenden Elfen. Zweite Szene: Fausts Monolog. Große Sorge Eckermanns bezüglich des Effekts der hellen Mondnacht in der Theaterbeleuchtung und dann der „glänzend hervortretenden“ Sonne inmitten des Monologs. „Der von Fels zu Fels herabstürzende Wasserfall wäre wohl zu machen. Der daraus sich entwickelnde Regenbogen dürfte schwerlich darzustellen sein.“

Nun folgt als dritte Szene ein von Eckermann hinzugedichteter Dialog zwischen Faust und Mephistopheles. Er erkannte richtig, daß zwischen dem Prolog auf der Alm und den Vorgängen an der kaiserlichen Pfalz eine Lücke sich fühlbar mache und da wohl eine exponierende Szene am Platze wäre; nur war er leider ganz außer stande, die beiden Genossen im Goetheschen Sinne mit einander reden zu lassen. Zur Probe hier die Hauptstellen:

Mephisto (herankommend, umherspürend):
Was wäre nun des strengen Herrn Belieben?

Faust.
Du hast dich lang umhergetrieben.

Mephistopheles wirft so hin, daß ihm inzwischen zu seiner Kurzweil mancher schlimme Streich geraten sei.

Soll ich dir etwa dies und das erzählen?

Faust lehnt dies mit höchster sittlicher Entrüstung ab.

Verschone mich, ich mag davon nichts hören! . . .
Gewiß! Wie du seit vielen tausend Jahren
Mit dem Geschick der Sterblichen verfahren,
So triebst du es auch diese Nacht . . .

Mephistopheles läßt diese moralisierenden Auslassungen unerwidert; er konstatiert nur ironisch, daß indes Faust „von der Schar der Frommen umgeben war“ (das sollen die Elfen sein!) und ihm die alpine Kur wohl bekam.

Gesteh': du bist wie neugeboren!
Du fühlest neues Leben, neue Stärke!

Und weiter geht der Dialog so fort.

Faust.

Ich fühle Kraft zu jedem guten Werke.
Sei das Vergangne hinter mir getan!
Was ich erduldet, sei vergessen,
Verschmerzet jedes Glück, das ich besessen;
Betret' ich nun die neue, höh're Bahn.

Mephisto.

Ich denke gern vergang'ner Zeit!
Ich kenn' ein Lied und werd' es treu erfüllen:
„Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!“ —
Sei ohne Furcht, ich werd' es nie vergessen!
Dein ganzes Glück, so wie du es besessen,
Es blüht noch irgendwo, wir finden's schon.

Faust.

Scheinst du doch bloß zur Qual mir beigegeben!
Mein beff'res Selbst, mein höh'res Streben
Ward nie von dir begriffen und gefaßt.
Ich hab' erprobt, was du gewähret: —
Doch durch Vergang'nes längst belehret,
Ist deine Leitung mir fortan verhaßt.
Zu Hexenküchen, wüsten Brockenszenen,
Zu Trinkgelagen, junger Mädchen Brust
Werd' ich hinfort mich nicht bequemen.

Mephistopheles.

Da hältst du wohl dein Leben für verloren?
Wie schade! daß du nicht zum Thron geboren.

Faust.

Wenn auch nicht das, doch will ich dir gesteh'n,
Daß ich was Ähnliches im Sinne trage.
Die Taten, die vom Throne aus gescheh'n,
Sie sind im Volk nur eine dunkle Sage,
Der Glocke ähnlich, die man hört,
Vom innern Trieb und Wirken unbelehrt.

Mephistopheles.

So geht dein Trachten nach des Königs Tischen,
Ganz nah' zu seh'n, wie sich die Karten mischen?

Faust.

Ein müßig Zuseh'n wird mir nie genügen.
Mitwirkend mich dem Ersten anzufügen,
Das wäre so nach meinem Plan . . .
Doch was ich denke, wie dies kann geschehen,
Verberg' ich noch in meiner Seele.
Komm' und vollbringe, was ich dir befehle. (Ab.)

Mephistopheles.

Als wüßt' ich nicht, was er im Schilde hat!
Auf g'radem Weg geht's nach der Kaiserstadt!
Ich wünsch' ihm Glück zu dieser neuen Reise!

Es ist fatal, wenn ein dienstbarer, bloß hinhorchender Geist in eine bedeutende Dichtung hineinredet und ihre Lücke auszufüllen sucht. Beschränkte Auffassung bei bestem Willen kündigt sich in jeder Zeile an. — Die vierte, weitaus inhaltreichste Szene, die jetzt folgt, der eigentliche Beginn der Aktion des zweiten Teiles, ist der Staatsrat im kaiserlichen Palast mit Mephistopheles in der Rolle des Hofnarren. Damit schließt Eckermann seinen ersten Akt.

Den zweiten Akt füllt durchaus der Mummenschanz, der von Anfang bis zu Ende mit unerbittlicher Vollständigkeit gebracht wird. Eckermann versprach sich davon einen phänomenalen Effekt. „Wenn, wie zu erwarten ist, die Musik vollkommen gelingt" — so bemerkt er zum Schlusse — „eine

einsichtsvolle Regie wie kunstreiche Maschinisten das Ihrige tun, auch alle übrigen bei einem so reichen Werk in Anspruch genommenen Personen mit der Ausführung ihrer Teile nicht zurückbleiben, so kann etwas entstehen, was an Bedeutung und Wirkung auf keiner Bühne der Welt bis jetzt seinesgleichen hat." (!)

Es ist nicht zu verkennen, wie entscheidend da auf Eckermann das charakteristische Gespräch mit Goethe vom 20. Dezember 1829 nachwirkte. Wir werden zugleich finden, daß Goethe an dessen Wahn von der unfehlbaren Bühnenfähigkeit des Mummenschanzes eigentlich mitschuldig war.

„So auch gedachten wir des großen Karnevals und inwieferne es möglich, ihn auf der Bühne zur Erscheinung zu bringen."

„Das würde ein sehr großes Theater erfordern," sagte Goethe, „und es ist fast nicht denkbar."

„Ich hoffe, es noch zu erleben," war meine Antwort. „Besonders freue ich mich auf den Elefanten, von der Klugheit gelenkt, die Viktoria oben, und Furcht und Hoffnung angekettet zu den Seiten. Es ist doch eine Allegorie, wie sie nicht leicht besser existieren möchte."

Goethe ließ sich Eckermanns Bewunderung schmunzelnd gefallen, obgleich gerade diese Allegorie nicht seiner Erfindung angehörte. Dieses angebliche Sinnbild eines wohlregierten Staates, der Triumph der Klugheit über Furcht und Hoffnung, die „beiden größten Menschenfeinde" (im politischen Sinn) ist — wie im vorangegangenen Aufsatz nachgewiesen wurde — eine direkte Entlehnung aus einem damals wohl schon verschollenen Buch über die Triumphe, Wagen, Maskenzüge rc. des Karnevals von Florenz in der Renaissance, welches Goethe vielleicht während seines ersten oder zweiten Aufenthaltes in Rom bei irgend einem Antiquar gefunden hatte. Er hat nur für den Carro oder Wagen, auf den die Gruppe

nach italienischem Brauch gestellt war — nicht eben geschmackvoll oder besonders sinnreich — seinen Elefanten substituiert, welcher den von der Klugheit zu lenkenden Staatskoloß versinnlichen soll.

Das Gespräch blieb dann zunächst bei dem Elefanten und der Frage, ob er theatralisch möglich sei. „Es wäre auf der Bühne nicht der erste," meinte Goethe. „In Paris spielt einer eine völlige Rolle; er ist von einer Volkspartei und nimmt dem einen König die Krone ab und setzt sie dem anderen auf. Sie sehen also, daß bei unserem Karneval auf den Elefanten zu rechnen wäre. Aber das ganze ist viel zu groß und erfordert einen Regisseur, wie es deren nicht leicht gibt."

Es ist nur recht verwunderlich, daß der greise Goethe, der auf so lange hinaus die Aufführbarkeit des ersten Teiles seines „Faust" bezweifelte, jetzt den absolut undramatischen Mummenschanz mit dessen stillstehenden, ihren Part nur hersagenden Maskengruppen, worein erst Faust-Plutus auf dem Drachenwagen eine Art von Bewegung bringt, keineswegs für unbedingt bühnenunmöglich hielt. Es müßte nur ein „sehr großes Theater" sein!

Eckermann erwiderte auch ganz enthusiastisch: „Es ist dies aber so voller Glanz und Wirkung, daß eine Bühne es sich nicht leicht wird entgehen lassen (!) ... Wenn das alles so zur Erscheinung kommt, wie Sie es gedacht haben, das Publikum müßte vor Erstaunen dasitzen und gestehen, daß es ihm an Geist und Sinnen fehle, den Reichtum solcher Erscheinungen würdig aufzunehmen."

In diesem unerschütterlichen Glauben inszenierte dann Eckermann später den ganzen Mummenschanz, und nicht einmal für ein „sehr großes Theater", sondern sogar nur für das von Weimar. Lassen wir uns denn von ihm in seinem Szenarium noch den Elefanten vorführen, an dem ihm gar so viel gelegen war.

Aus dem Hintergrunde hervor bewegt sich langsam ein Elefan in sehr kolossaler Größe. Seine Seiten sind mit bunten Teppichen zugehängt, so daß das nötige Räder- oder Rollenwerk dadurch bedeckt ist. Auf seinem Rücken über einem Postament steht die Viktoria, hell, glänzend kostümiert, mit weißen Flügeln und, wie gewöhnlich, auf dem Haupt einen Lorbeerkranz und in der Hand einen Palmenzweig. Im Nacken des Elefanten sitzt die Klugheit, die das Tier mit einem Stäbchen lenkt. Auf der einen Seite des Elefanten an der Kette geht: die Furcht. Sie würde in ein helles Grau zu kleiden sein, im Gesicht mit sehr weniger oder gar keiner Schminke; denn es heißt gewöhnlich: die bleiche Furcht. An ihrer Seite drängen sich vorzüglich männliche Masken aller Art, worauf ihre Rede anspielt. An der anderen Seite des Elefanten, gleichfalls angekettet, geht frei und froh die Hoffnung. Nur weibliche Masken umdrängen sie, indem ihre Rede bloß an solche geht. Vorher könnten vielleicht einige Takte Musik eintreten, um das Herannahen des Elefanten zu verkündigen. Denn da er aus dem tiefsten Hintergrunde kommt und eine solche Maschine sich nur sehr langsam bewegt, so würde durch die Musik nicht allein eine entsprechende Pause schicklich ausgefüllt, sondern sie gäbe auch der ganzen Erscheinung eine höhere Bedeutung.

Auch die weiteren Bemerkungen zur Einrichtung dieses Aktes sind zum guten Teil ein Nachhall der Gespräche mit Goethe. So nennt Eckermann in der Einführung der nächsten Gruppe: Faust-Plutus auf dem Drachenwagen, den Knaben Lenker geradezu Euphorion, weil es Goethe in der früher angeführten Unterredung beifiel, zu sagen: „Derselbige Geist, dem es im Helena-Akt beliebe, Euphorion zu sein, erscheine hier als Knabe Lenker“, und in beiden Fällen sei es die Personifikation der Poesie. Das ist aber offenbar nur ein Einfall, nicht ein ernst zu nehmender Aufschluß.

Der dritte Akt bringt nun den Fortgang der Handlung am Kaiserhofe: Die Papiergeld-Szene, das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles in der „finsteren Galerie“ (mit einigen erläuternden Bemerkungen über die „Mütter“ in dem Szenarium), zuletzt die große Szene in dem Rittersaal mit dem Geisterschauspiel von Paris und Helena und der Explosion zum Schluß. Eckermann hatte außerdem den

Gedanken, das Ende „noch ein wenig bedeutender zu machen“, indem der griechische Tempel, das Geistertheater, als ein Zauberwerk zusammenstürzen sollte. Einen ganz kurzen Epilog für Mephisto dachte er noch zur weiteren Aufklärung zu schreiben. Dazu kam es aber nicht mehr. —

Der Gute erlebte nicht die Aufführung seiner Bühneneinrichtung, die später merkwürdigerweise doch stattfand; er sah nicht den Elefanten leibhaft auf dem Theater, auf welchen er sich seit jenem denkwürdigen Gespräch mit Goethe von 1829 so sehr gefreut hatte. Während der Amtstätigkeit des Oberhofmarschalls in Weimar, Herrn v. Beaulieu-Marconnay, der 1850 bis 1852, dann 1854 bis 1857 auch Generalintendant des Hoftheaters war, wurde „Faust am Hofe des Kaisers“ zuerst am 24. Juni 1856 — also anderthalb Jahre nach Eckermanns Tod — als Festvorstellung „zur Feier des höchsten Geburtstages Sr. königlichen Hoheit des Großherzogs“ mit der Musik von Karl Eberwein und dem Aufgebot des ganzen Bühnenpersonals aufgeführt. Es fand auch in demselben Jahre eine Wiederholung statt, aber nicht, wie v. Beaulieu-Marconnay sich zu erinnern glaubt, eine mehrfache „unter allseitig lebendiger Teilnahme“, sondern nach dem späteren Ausweis der Intendanz nur eine einmalige am 28. September 1856. Damit war es abgetan. Der genannte Oberhofmarschall, ein liebevoller Gedenkmann für Altweimar, verschiebt aber auch sonst, wie Tewes nachweist, die Daten in seiner Erinnerung. In dem interessanten Artikel des Goethe-Jahrbuches (Zweiter Band, 1881, Seite 445 bis 450) „Zur Aufführung des zweiten Teiles des Faust“ veröffentlicht er zuerst den ganzen Eckermannschen Dialog zwischen Faust und Mephistopheles und bemerkt über die Entstehung dieser Szene: „Unmittelbar nach dem Monolog Fausts finden wir uns an den Hof des Kaisers versetzt, ohne zu wissen, weshalb und wie Faust dorthin geraten ist. Diese Lücke gab Eckermann

viel zu bedenken, der sich 1830 und 1831 mit einer Einrichtung des ersten Aktes für die Bühne beschäftigte (?), zu derselben Zeit, da Goethe selbst noch an der Beendigung des vierten und fünften Aktes arbeitete. Er entschloß sich endlich kurzweg, eine Zwischenszene zu dichten, welche den Übergang an den Hof motivieren sollte“ u. s. f. Diese an sich höchst unwahrscheinliche Supposition, daß Eckermann an seine Fleißarbeit sich noch zu Lebzeiten Goethes, und zwar nicht unter seinen Augen, sondern gleichsam hinter seinem Rücken gemacht hätte, wird durch die ausdrückliche Datierung des ersten Entwurfes der Bühneneinrichtung: „W. (Weimar), den 24. Januar 1834“ sofort widerlegt. (Diesen Entwurf teilt auch Tewes in der Anlage mit.) Selbst damals war die bewußte Zwischenszene noch nicht geschrieben, wie sich aus folgender Bemerkung Eckermanns zum Szenarium ergibt: „Es käme dann der b e a b s i c h t i g t e kleine Dialog zwischen Mephistopheles und Faust, wozu ich die Motive erst noch deutlicher erfinden muß und die einiges Glück in der Ausführung verlangen, um sich neben dem Übrigen mit einiger Ehre halten zu können.“

Eckermann ahnte in seiner Harmlosigkeit nicht, daß er mit dieser Bühneneinrichtung nur die pompes funèbres für das hochbewunderte Werk seines Abgottes besorgt hatte. Solange Theater gespielt wird, ist noch niemals in einem vollen Zug so viel Bühnenwidriges der Bühne aufgedrängt worden. Und dies ist um so mehr zu bedauern, weil die Hauptszenen an der kaiserlichen Pfalz, der ganz prächtige Staatsrat, das Papiergeldgaukelspiel, dann Mephistopheles im Verkehr mit dem Hofpublikum vor dem Geisterspiel: „Der Raub der Helena“ und die Zwischenreden während desselben — bei wohlverstandener Zusammenziehung — zu dem theatralisch Lebendigsten gehören, was der zweite Teil des „Faust“ darbietet. Wie übrigens Eckermann bei dieser unbedingten Ehrfurcht vor jeder

Zeile des Textes, bei der absoluten Scheu vor dem Rotstift mit den weiteren Teilen der geplanten Trilogie, vollends mit der „klassischen Walpurgisnacht“ aufgekommen wäre, ist gar nicht abzusehen. —

Der allein zurückgebliebene Eckermann nach Goethes Tod macht einen fast tragischen Eindruck. Chamissos Schlemihl hat seinen Schatten verloren; das war immerhin fatal, aber lange nicht so schlimm. Eckermann war in der weit beklagenswerteren Lage, selbst als Schatten weiter wandeln zu müssen, losgelöst von der großen Existenz, die er früher abgeschattet hatte. Er war für Goethes Reden ganz und gar „ein demutvolles, aufgespanntes Ohr“, um ein Wort Grillparzers aus einem anderen Zusammenhang nachzugebrauchen. Sein Wesen war nur Gefäß für das Aufgenommene, ohne weitere eigenartige Verarbeitung desselben; als die mächtige Stimme verstummt war, der er so oft andächtig gelauscht hatte, wurde es auch stumm und leer in ihm selbst. Nur die passive Pietät wirkte noch fort und strebte nach einer doch unfruchtbaren Äußerung, wie in der eben besprochenen „Faust“-Inszenierung. Der Arme fiel wie eine Ranke nieder, die ihren Stamm verloren hatte.

Es war im Grunde eine Altersschuld Goethes, eine solche, allerdings subalterne, äußerst gefügige Natur um seiner eigenen Bequemlichkeit willen absichtlich in Abhängigkeit erhalten zu haben. Und warum? Weil er in hohem Alter das zur Gewohnheit gewordene Bedürfnis hatte, sich redselig auszusprechen, ohne durch zu starke Entschiedenheit der Meinung des Angesprochenen inkommodiert zu werden. Überladen von dem Gefühl der Größe und des Ruhmes, wäre der gefeierte Greis nicht mehr im stande gewesen, mit einer selbständigen Individualität, auch wenn sie sich in gebührender Verehrung unterordnet hätte, in einen unbefangenen Gedankenaustausch zu treten. Alles, was er gegen Eckermann aussprach, der

jedenfalls mit reinem Verständnis hörte, waren nur uneingestandene Diktate: wußte er doch sehr genau, daß sie baldigst zur Niederschrift gelangen würden. Mit der unschätzbaren Bewahrung dieses reichen Gedankenvermächtnisses in den „Gesprächen mit Goethe" hätte es auch Eckermann bewenden lassen sollen: damit war sein literarischer Dienst treulichst erfüllt. —

Das Fragment: „Die Geheimnisse“ von Goethe.

(Berliner „Neueste Nachrichten“. August 1899.)

Bei der unendlichen Fülle, welche jeder Griff in Goethes Werke darbietet, genügt es, sich auch nur an Einzelnes zu halten; denn wo stünde bei Goethe nicht selbst das Einzelne inmitten eines beziehungsreichen Zusammenhanges? Auch dem Fragmentarischen in seinem reichen Schaffen nachzugehen, hat einen ganz besonderen Reiz; es sei mir denn gestattet, hier einen solchen Nebenweg „durch waldbewachsene Gründe“ einzuschlagen.

Mich hat seit jeher das Fragment: „Die Geheimnisse“, das zwischen 1784 und 1785 fällt, durch die Magie seines Gedankenzuges gefesselt. „Ein wunderbares Lied ist euch bereitet . . . Glaube Keiner, daß mit allem Sinnen das ganze Lied er je enträtseln werde . . .“ Dies sei auch nicht versucht; geheimnisreich wie das Bruchstück anhebt und wie es ausklingt — mit Glockenläuten, worein sich Flötentöne mischen — so möge es auf uns auch wirken.

Seit dem Jahre 1780 gehörte Goethe der Freimaurerloge in Weimar an. Wie er die freimaurerischen Impulse im höheren Sinn sich zu eigen machte und zu einem poetischen Symbol verklärte, werden wir in dem Fragment gewahr.

Die Religionsfrage, welche Goethe in allen seinen Bildungsphasen beschäftigte, ohne daß sie ihm etwa beunruhigend zu schaffen gab, bildet in eigenartigster Fassung den Inhalt der Dichtung. Die erste Anregung mochte vielleicht durch Lessings „Nathan“ und seine Erzählung von den drei Ringen dargeboten worden sein; aber die Stimmung ist in dem Goetheschen Fragment eine grundverschiedene. Über der großen Szene Nathans mit Sultan Saladin liegt helles, rationalistisches Tageslicht; niemals schaute der Falkenblick Lessings schärfer drein als hier. Durch die „Geheimnisse“ zieht sich weicher, milder Dämmerschein hin, traumhaft und beschaulich: in der äußeren Szenerie wie in dem poetischen Gedankengang.

Dieser Stimmung entspricht auch die Form: zugleich ein neuer Klang in der Goetheschen Versifikation. Er bedient sich hier der Ottave, der rundesten, reifsten Frucht der italienischen Versekunst. Diese vornehme Strophenform eignet sich ganz besonders für kontemplative Lyrik wie für den epischen Vortrag. Unmittelbar vorher hatte Goethe in gleicher Form die herrliche „Zueignung“ („Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte . . .“) gedichtet, welche hierauf als ein bedeutungsvolles Programm der von G. J. Göschen eben vorbereiteten Ausgabe der Werke vorangestellt wurde — und abermals, um dreizehn Jahre später, rauscht der Vollklang der Ottave in der einzig schönen Zueignung zum ersten Teil des „Faust“ dahin: („Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten . . .“).

Eigentlich ist das Gedicht „Die Geheimnisse“ nicht über die Einleitung hinausgekommen. Gegen Ende März 1785 war Goethe nur bis zur 40. Stanze gelangt. Obgleich ihm das Unternehmen eines so großen Gedichtes, wie er es geplant hatte, „ungeheuer für seine Lage“ schien, wollte er damals doch fortfahren und sehen, wie weit er käme. Er soll aber nur noch acht Stanzen fertig gebracht haben, und bloß 44 wurden im ganzen gedruckt. Dann legte sich

die Redaktion seiner Schriften für den Göschenschen Verlag, wobei ihm Wieland und Herder behilflich waren, als ein umständliches Geschäft dazwischen, das sich bis in den Sommer des Jahres 1786 hinzog, und vom 3. September an trieb ihn von Karlsbad eine nicht mehr bezwingbare Sehnsucht fluchtartig nach dem Brenner und von dort weiter nach Italien. Die Goldorangen, die im dunklen Laube glühen, ließen unseren Dichter den nordischen Waldpfad der „Geheimnisse" vollends vergessen.

Auch später nahm Goethe diese Arbeit nicht wieder vor. Nach dreißig Jahren sprach er sich auf die Anfrage „einer Gesellschaft studierender Jünglinge in einer der ersten Städte Norddeutschlands" (im Morgenblatt des J. 1816, Nr. 102) über den Sinn und die Absicht seiner Dichtung erklärend aus, nachdem „jenes rätselhafte Produkt die Auslegungsgabe schon manches Lesers beschäftigt habe". Es war das erste Mal, daß sich Goethe dazu herbeiließ, sich selbst zu kommentieren. Er habe „die Schriften seiner ersten Jahre ohne Vorwort in die Welt gesandt, ohne auch nur im Mindesten anzudeuten, wie es damit gemeint sei"; doch jetzt — so fügt er in der Einleitung der Noten zum „Westöstlichen Divan" hinzu — entschließe er sich, „zu erläutern, zu erklären, nachzuweisen. Denn wenn dem früheren Alter Tun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mitteilung".

Und jener Aufsatz im Morgenblatt fällt beiläufig in die mittlere Zeit der Abfassung des Divan.

Nun denn zu dem Inhalt des Fragments und der früher beabsichtigten Weiterdichtung desselben.

Ein junger Ordensgeistlicher — der Dichter nennt ihn Bruder Markus — hat sich in einer gebirgigen Gegend verirrt; da lichtet sich mit einem Male der Wald und er sieht im letzten Sonnenstrahl ein schönes Gebäude vor sich liegen.

Der Glockenklang, der früher schon an sein Ohr gedrungen, kündigt es ihm als Kloster an. Und auf dem Bogen der geschlossenen Pforte erblickt er, vom Schein der sinkenden Sonne verklärt, ein geheimnisvolles Bild: jenes Zeichen,

Das aller Welt zu Trost und Hoffnung steht,
Zu dem viel tausend Geister sich verpflichtet,
Zu dem viel tausend Herzen warm gefleht,
Das die Gewalt des bittern Tod's vernichtet,
Das in so mancher Siegesfahne weht;

es ist das Kreuz — und andachtsvoll schlägt Bruder Markus die Augen nieder.

Er fühlet nun, was dort für Heil entsprungen,
Den Glauben fühlt er einer halben Welt;
Doch von ganz neuem Sinn wird er durchdrungen,
Wie sich das Bild ihm hier vor Augen stellt:
Er sieht das Kreuz mit Rosen dicht umschlungen!
Wer hat dem Kreuze Rosen zugesellt?
Es schwillt der Kranz, um recht von allen Seiten
Das schroffe Holz mit Weichheit zu begleiten.

Er klopft; man empfängt ihn mit offenen Armen. Er sagt, woher er komme und von welcher Ferne ihn die Befehle höherer Wesen senden. Hat man den Unbekannten als Gast geehrt, so ehrt man nun den Gesandten. Ein würdiger Greis geleitet Bruder Markus zum gemeinsamen Mahl. Er findet sich im Konvent inmitten eines Kreises betagter Männer.

Du siehest alle hier mit grauen Haaren,
Wie die Natur uns selbst zur Ruhe wies.
Wir nahmen Keinen auf, den jung an Jahren
Sein Herz zu früh der Welt entsagen hieß.

Erst nachdem sie des Lebens Lust und Last erfahren, war es den Genossen erlaubt, mit Ehren hier im sicheren Hafen zu landen. Also die Beschaulichkeit erst nach Kampf und Tätigkeit.

Während des Mahls herrscht eine gedrückte Stimmung. Der Greis teilt Markus den ernsten Anlaß mit, auf den wir bald zurückkommen.

Nachdem man sich erhoben, wird der Gast in den Konventsremter geführt, wo die Ordensgenossen, jeder vor seinem Stuhle niedersinkend, der stillen Andacht pflegen. Ein kühnes Kreuzgewölbe steigt empor; dreizehn Chorstühle sieht er an den Wänden umher gereiht, vor jedem ein Pult. Darüber hangen dreizehn Wappenschilde, mit Helm, Schwert und Lanze, dazu auch Waffen und Fahnen fremder Lande. Doch der mittelste Chorstuhl bleibt leer. Über demselben erblickt Bruder Markus zum zweiten Mal das heilige Symbol des Eingangs: ein Kreuz mit Rosenzweigen!

Nach sieben weiteren Strophen bricht das Fragment ab, und da knüpft die ergänzende Erklärung Goethes an.

Der Dichter hatte die Absicht, den Leser durch eine Art von „ideellem Montserrat“ zu führen. Einen jeden der Rittermönche würde man in seiner Wohnung besucht und nach der Wahrnehmung von allerlei nationalen Verschiedenheiten erfahren haben, daß die trefflichsten Männer von allen Enden der Erde sich hier zusammenfinden wollten, um Gott einmütig, aber dabei Jeder in seiner eigensten Weise, im Stillen zu verehren.

„Der mit Bruder Markus herumwandelnde Zuhörer wäre gewahr geworden, daß hier am Orte die verschiedensten Denk- und Empfindungsweisen, welche in den Menschen durch Klima, Nationalität, Bedürfnis, Gewohnheit sich entwickeln mögen, in ausgezeichneten, gleichsam typischen Persönlichkeiten charakteristisch vertreten seien.“ In allen lebt die Begierde nach höchster Ausbildung, die einzeln nur unvollkommen, doch durch Zusammenleben wirksamer zu erreichen wäre.

Und in diesem gemeinsamen Drange haben sie sich um einen außerordentlichen, hochgesinnten Mann versammelt, den

sie als Vater, Freund und Führer verehrten, weil sie sämtlich eine Ähnlichkeit, eine Annäherung zu ihm empfanden. „Humanus heißt der Heilige, der Weise, der beste Mann, den ich mit Augen sah" — so spricht der Greis von ihm zu Bruder Markus.

Und dieser Führer wird sich nun von den Genossen trennen:

> Er hat es erst vor Kurzem selbst verkündet —
> Doch will er weder Art noch Stunde nennen.

Der Greis gibt von dessen wundersamem Lebensgang in dem Fragment eine kurze Schilderung; doch auch jeder von den anderen Rittermönchen, mit denen er sämtlich im Laufe der Zeiten in Berührung gekommen, wird von einem Teil seines Lebens Nachricht zu geben wissen.

Diese Lebensgeschichte des Humanus, mit den episodischen Mitteilungen der Anderen verwebt, soll nach der Absicht des Dichters auch zunächst das Verhältnis zu den verschiedenen Religionsbekenntnissen klarstellen.

„Hier würde sich dann gefunden haben, daß jede besondere Religion einen Moment ihrer höchsten Blüte und Frucht erreicht, worin sie jenem obern Führer und Vermittler sich angenaht, ja sich mit ihm vollkommen vereinigt. Diese Epochen sollten in jenen zwölf Repräsentanten verkörpert und fixiert erscheinen. Und nun konnte nach langem Zusammenleben Humanus gar wohl von ihnen scheiden, weil sein Geist sich in ihnen Allen verkörpert, Allen angehörig, keines irdischen Gewandes mehr bedarf."

„Wenn nun nach diesem Entwurf" — so bemerkt Goethe weiter — „der Hörer, durch alle Länder und Zeiten im Geiste geführt, überall das Erfreulichste, was die Liebe Gottes und der Menschen unter so mancherlei Gestalten hervorbringt, erfahren, so sollte daraus die angenehmste Empfindung entspringen, indem weder Abweichung, Mißbrauch, noch

Entstellung, wodurch jede Religion in gewissen Epochen verhaßt wird, zur Erscheinung gekommen wäre."

Die ganze Handlung ist so gedacht, als ob sie sich in der Charwoche ereignen würde. „Die durch den Ostertag besiegelte ewige Dauer erhöhter menschlicher Zustände sollte sich dann bei dem Scheiden des Humanus auch hier tröstlich offenbaren."

„Damit aber ein so schöner Bund nicht ohne Haupt und Mittelperson bliebe, wird durch wunderbare Schickung und Offenbarung der arme Pilgrim Bruder Markus in die hohe Stelle eingesetzt, der ohne ausgebreitete Umsicht, ohne Streben nach Unerreichbarem, durch Demut, Ergebenheit, treue Tätigkeit im frommen Kreise gar wohl verdient, einer wohlwollenden Gesellschaft, so lange sie auf der Erde verweilt, vorzustehen."

Wir hätten also zunächst eine poetische Osterfeier im Sinne des Zeitalters der Aufklärung vor uns, die Feier der in die reine menschliche Empfindung aufgegangenen Religiosität. Die Tendenz der Humanisierung der verschiedenen Glaubensrichtungen geht durch das ganze 18. Jahrhundert: Goethe hat aber versucht, diese Tendenz hier in dichterischer Bildwirkung zu konzentrieren. „Humanus" war in der Tat der postulierte Heilige und Mittler des Jahrhunderts, der aber persönlich nicht in vollgiltige Erscheinung trat. In dem Meister des Ritterordens der Geheimnisse sollte er wenigstens poetisch eine individuelle Gestalt gewinnen. Und wenn ihm, da er von seiner Ordensgemeinde scheidet, fast der Nimbus eines erdentrückten Christus erteilt wird, so kann es sein Folger, der Bruder Markus, so bescheiden er vorläufig auftritt, leicht zum Papst der neuen humanistischen Kirche bringen.

Das Irrige und auch Verwirrende der fragmentarischen Dichtung, über welcher sonst ein so unaussprechlicher Zauber liegt, erklärt sich aus dem Widerspruch der Absicht derselben

und ihrer Einkleidung. Das Bestreben Goethes, der Religionsanschauung eine möglichst menschliche Weite zu geben, und dann wieder sein echt dichterisches Sich-Einleben in jede Besonderheit, die er schildern will, kreuzen sich hier ganz seltsam. Die Aufklärungstendenz nimmt von der Klosterpoesie das Kolorit und die Stimmung: das geht eben nicht zusammen. Die Lokalfarbe ist durchaus jene eines ritterlichen Ordenshauses, und dazu stimmen auch die Gebräuche, die Chorgebete, nicht minder die Gesinnungsäußerungen des Wortführers, der den Pilgrim empfängt. Und der gefeierte Meister Humanus ist vollends nach dem biographischen Abriß jenes Sprechers das Musterbild eines geistlichen Ritters im strengsten Sinne der Ordensregel. In den zwei bedeutsamsten Strophen des Fragments wird er als der Mann dargestellt, der „von allen Lebensproben die sauerste bestand, sich selbst zu bezwingen“. Es ist dasselbe Prinzip, das auch der Ordensmeister von Rhodus in Schillers „Kampf mit dem Drachen“ vertritt. „Da stifteten auf heil'gem Grund die Väter dieses Ordens Bund, der Pflichten schwerste zu erfüllen, zu bändigen den eignen Willen.“

Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der schwachen Ton zu solcher Ehre bringt;
Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,
Dann kann man ihn mit Freuden Andern zeigen
Und sagen: Das ist er, das ist sein eigen!

Denn alle Kraft dringt vorwärts in die Weite,
Zu leben und zu wirken hier und dort;
Dagegen regt und hemmt von jeder Seite
Der Strom der Welt und reißt uns mit sich fort;
In diesem innern Sturm und äußern Streite
Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Nie hat sich Goethe an anderer Stelle christlicher und doch zugleich menschlich-christlich so ausgesprochen, wie in dieser Interpretation der im Glauben wurzelnder Idee der Selbstüberwindung; gleichwohl ist dieselbe, wie schon gesagt, in der Grundanschauung nicht über die Schranken des romantisch-geistlichen Ideals hinausgetreten.

Das ideale Kloster der „Geheimnisse" mögen wir uns etwa auch als eine Art von Freimaurerloge vorstellen — aber dann wäre jener Heilige und Weise doch nicht der richtige „Meister vom Stuhl". Und auf Grundlage klösterlicher Satzungen kann schwerlich eine kosmopolitisch gesinnte Vereinigung erstehen, in welcher jeder „auf seine eigenste Weise Gott im Stillen verehrt", doch zugleich auch nach Vermittlung in religiös-liberalem Sinne gemeinsam mit den Genossen hinstrebt.

So sinnvoll denn der Plan der Dichtung auseinandergesetzt erscheint, er wäre kaum in dieser Art durchführbar gewesen — auch ganz abgesehen von der für die Komposition sich ergebenden Schwierigkeit, die anderen zwölf Ordensbrüder mit ihren Erlebnissen einzuführen und in Wechselwirkung treten zu lassen. Goethe pflegte es nie einzugestehen, wenn er eine intentionierte Dichtung fallen lassen mußte, weil es ihr am organischen Lebenspunkte fehlte. So auch in diesem Fall. Das war so nebenher seine Schlauheit des Genies. —

Das ideale Kloster steht nicht literarisch vereinzelt da. Zuerst finden wir es gegenüber dem in zarteren Aquarellfarben gehaltenen Bild des Goetheschen Fragments in derberem, ja in keckstem Auftrag bei Rabelais. Ich meine die Abtei der Thelemiten in seinem satyrischen Roman „Gargantua" (1535). Der Bau der Abtei selbst ist ein architektonisches Idealbild im Stil der glänzenden Schlösser der französischen Frührenaissance, „hundertmal großartiger als die Schlösser von Bonnivet, Chambord und Chantilly"; und das Herrlichste ist, die ganze Ordensregel besteht nur aus einem

Paragraphen: „Fais ce que vouldras" (Tu, was dir gefällt!). So ist denn die Thelemiten-Abtei zunächst ein Schlaraffenheim freigegebener Lebenslust, aber auch eine gastliche Freistatt für die wackeren Vorkämpfer wahrer evangelischer Gesinnung, wenn ihnen von außen her Verfolgung droht. Dies besagt die Inschrift „in schöner lateinischer Schrift" über der großen Eingangspforte von Thelema:

Cy entrez, vous, qui le sainct Evangile
En sens agile annoncez, quoy qu'on gronde . . .
(Herein, herein! die Ihr des Heilands Lehre
Mit Freimut predigt, ob man Euch auch grollt! u. s. f.)

Das zum kühnen Religionskampf gerüstete 16. Jahrhundert kündigt sich ebenso deutlich in dieser Inschrift über dem Hauptportal des Hauses der Thelemiten an, wie das 18. Jahrhundert in seinem Streben nach Vermittlung und Beruhigung der parteilichen Glaubenshärte, nach dem Gottesfrieden, der Duldung seine entsprechende Signatur in dem rosenumkränzten Kreuz über der Pforte des Goetheschen Klosters findet.

Und dieses schöne Symbol bleibt auch ferner der deutschen Dichtung erhalten.

Rückert, der liedergerüstete „Freimund", gedenkt auch nachdrücklich dieses Sinnbildes:

Der euch das Kreuz mit Rosen hat umwunden,
Hat er vor euch nicht Gnade gefunden?
Nein, ihr seid stolz, am nackten zu hangen,
Laßt mir das Kreuz, von Rosen umfangen!

Und Anastasius Grün macht sich in dem dichterischen Werk „Schutt" (1835) wieder das Emblem der „Geheimnisse" auf seine Art zu eigen. In dem Zyklus: „Fünf Ostern" erzählt uns der Dichter eine fiktive Religionsgeschichte und bringt als Tableau fernster Zukunft das Bild, wie einst auf

Golgatha inmitten eines blühenden Gartens das Kreuz wieder ausgegraben und aufgestellt wird, „als ein rätselhaftes, ehrwürdiges Altertum".

Niemand kennt es mehr, auch nicht die ältesten Greise — aber der Same, der von demselben einst niedergefallen, blüht rings auf allen Wegen. Und wie sie das fremde Symbol wieder aufrichten, ranken Blumen aller Art empor, mit ihren Blättern und Blüten den Kreuzesstamm rings umhüllend.

So steht das Kreuz inmitten Glanz und Fülle
Auf Golgatha, glorreich, bedeutungsschwer:
Verdeckt ists ganz von seiner Rosen Hülle,
Längst sieht vor Rosen man das Kreuz nicht mehr.

Goethe mag denn auch das letzte Wort haben. Zum Schluß seines Exposés über die „Geheimnisse" sagt er: „Wäre dieses Gedicht vor dreißig Jahren, wo es ersonnen und angefangen worden, vollendet erschienen, so wäre es der Zeit einigermaßen vorgeeilt. Auch gegenwärtig, obgleich seit jener Epoche die Ideen sich erweitert, die Gefühle gereinigt, die Ansichten aufgeklärt haben, würde man das nun allgemein Anerkannte im poetischen Kleide vielleicht gerne sehen und sich daran in den Gesinnungen befestigen, in welchen ganz allein der Mensch auf seinem eigenen Montserrat Glück und Ruhe finden kann."

Diese Stelle kann uns jetzt noch — mehr als je — zu denken geben. Wenn es nur darauf ankommt, daß der Einzelne — sagen wir der Mensch als solcher — durch einen psychologischen Hergang auf dem Wege ruhiger Bildung für sich Glück und Ruhe im Gemüt finde und sich mit seinem Gott verständige, so ist die Möglichkeit der Erreichung dieses Zieles nicht zu bestreiten. Aber es handelt sich in der Religionsfrage nicht bloß um etwas Persönliches, sondern wesentlich auch um einen allgemeinen Zustand der Gesellschaft, den man

mehr als jemals durch einen ganzen Apparat von geistlich-politischen Mitteln auf jede Weise heutigen Tages durchzusetzen bestrebt ist. Und da müssen wir höchst ernstlich fragen: haben sich weit über das Goethesche Datum hinaus, ja bis zu diesem Tag wirklich „die Gefühle geläutert, die Ansichten aufgeklärt?“ Die Konfessions- und Kirchenfragen sind vielmehr jetzt Machtfragen geworden, sie sind in die parlamentarische Parteistellung eingetreten — und in der neuen politischen Ausrüstung werden die verschärften Gegensätze sich unbedingt zu keinem Friedensschluß so bald bequemen. Von dem Kreuz sind die Rosen abgestreift, es zeigt wieder seine starre, unverhüllte Schroffheit, und in diesem harten Umriß stellt es sich vor die Aussicht in das neue Jahrhundert.

Charakterskizzen

zur

deutschen Literatur.

G

Herder in Weimar und seine italienische Reise.

(Nach einem Vortrag im „Wissenschaftlichen Klub“ in Wien zu Anfang Januar 1904, mit Benützung früherer Aufzeichnungen.)

Der hundertjährige Gedenktag von Herders Tod ist bei uns dreimal durch Redeakte würdig gefeiert worden — kürzlich auch in diesem Vortragssaal. Was ich Ihnen heute darbiete, macht nicht den Anspruch einer Gedächtnisrede: es ist nur ein gelegentlicher Nachtrag.

Eines drängt sich uns sofort auf. Man hat sich diesmal eines Halbvergessenen, oder doch mehr Genannten als Gekannten pflichtmäßig erinnert, und es wäre endlich an der Zeit, das Gefühl dieser Verpflichtung nicht wieder außer Acht zu lassen. Der Genius Herders rückt dem beginnenden zwanzigsten Jahrhundert näher, als man auf den ersten Blick glauben möchte. Gar vieles, was er angeregt, aber noch nicht fertig gedacht hat, ist inzwischen von der Zeit ausgereift worden — doch eben aus der Triebkraft jener Keime, die in seinem Geiste, seinem Denken lagen. Der große Begriff des Höhepunktes unserer Literatur weist eine klaffende Lücke auf, wenn wir von Herder absehen. Dennoch steht seine Gestalt bei weitem nicht in so klarem, scharfem Umriß vor der Nachwelt da, wie jene Lessings, Goethes oder Schillers, wohl nur

darum, weil seinen außerordentlichen Leistungen durchaus etwas Unbegrenztes, weit Ausgreifendes, und daher stets Fragmentarisches eigen ist, und im Gedächtnis der Nachwelt nur das Abgeschlossene, deutlich Übersichtliche bewahrt bleibt.

Man darf wohl sagen: die große Erbschaft von Herders Gedankenleben sei von dem deutschen Volke unbewußt angetreten worden, ohne vorangegangene Aufnahme des Inventars derselben; die unermeßlichen Anregungen, die von ihm ausgingen, sind gleich ergiebigen Wasserarmen in so viele Kanäle abgeflossen, daß man endlich vergessen hat, aus welcher Quelle sie stammen.

Als ich vor Jahren Weimar besuchte — die richtige literarische Wallfahrt für den Deutschen — da nahmen die Dichterhäuser, wie es sich von selbst versteht, meine nächste Aufmerksamkeit in Anspruch. Am meisten versteckt sich die ehemalige Wohnung Herders. Hinter der Stadtkirche auf dem „Töpfermarkt", jetzt Herdersplatz genannt, wo seit 1850 sein Standbild von Schaller aus München steht, befindet sich ein altes, fast düsteres Haus, mit der Aussicht in die Kirchenfenster hinein, das der jedesmalige Hofprediger bewohnte. Dies war denn auch die bescheidene Amtswohnung Herders seit Oktober 1776, um welche Zeit er die General-Superintendentatur und Ortspfarrerstelle in Weimar, die ihm von Goethe im Namen des Herzogs angeboten worden war, übernommen hatte. Eine Inschrift daselbst besagt: „In diesem Hause lebte, wirkte und starb Gottfried v. Herder."

In der Kirche hart nebenan predigte er auf derselben Kanzel, von der sich ehedem auch Luther hatte vernehmen lassen. Vor seinen Augen stand jenes bedeutende Flügelaltarbild Lukas Cranachs, so recht ein gemaltes protestantisches Kredo: in der Mitte Christus am Kreuze, zur einen Seite Johannes der Täufer, Luther, dem der Blutstrahl aus der Seitenwunde des Heilands das Haupt trifft und Cranach

selbst als glaubensfester Bekenner, zur anderen Seite Christus noch einmal als Sieger über Tod und Teufel; auf den Flügeln die Bildnisse des Churfürsten Johann Friedrichs des Großmütigen und der Seinen. Im Angesicht dieses echt dogmatischen Bildes verkündigte und erklärte Herder aber ein Christentum anderer Art, als jenen kampfgerüsteten, altlutherischen Glauben, in welchem man „das Wort soll lassen stahn". Die Lehre, die er mit seiner innersten Überzeugung vertrat, war so ganz das gemilderte, humanisierte Christentum des 18. Jahrhunderts, das bei ihm noch überdies einen eigenen Prozeß durchgemacht hatte — ein Christentum nach seinem Wahlspruch: „Licht, Liebe, Leben!"

Für uns ist freilich Herder am Schreibtisch noch weit interessanter als auf der Kanzel. In jener nicht sonderlich hellen Superintendenten-Wohnung, mit der Aussicht in die Kirchenfenster hinein, entstanden Werke von außergewöhnlicher Leuchtkraft des Gedankens:

so 1778 die Stimmen der Völker in Liedern; 1782 das Buch vom Geist der hebräischen Poesie; 1784—91 sein geniales Hauptwerk „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", welches immer noch ein Lese- und Lehrbuch der deutschen Nation sein und bleiben sollte; 1787 die Gespräche über Gott und über Spinozas System; 1793—97 „Briefe zur Beförderung der Humanität".

Fürwahr, die Aussicht, welche Herder in diesen Schriften eröffnet, geht weit über die Kirchenfenster hinaus — obgleich er, wenn er vom Schreibtisch aufschaute, unwillkürlich in dieselben blicken mußte.

Der idealste Ausdruck, in welchem sich die Gedankensumme Herders immer wieder zusammenfaßte, ist — Humanität! Das Wort hat bei ihm einen besonders intensiven Sinn. Die Frage: was ist der Mensch? welches sein Wesen, seine Bestimmung? widerhallt von Nation zu Nation

in vielstimmigem Echo durch das achtzehnte Jahrhundert und drängt nach Antwort — ebenso wie das Zeitalter der Reformation die Frage: was ist der Christ? mit höchster Erregung aufwarf und endgiltig zu lösen bestrebt war. Selbst dann, wenn der Rationalismus jener Epoche sich mit Gott beschäftigte, war dabei doch der Menschheitsbegriff das eigentliche Denkziel. Der Gott, an welchen die englischen Deisten, sogar Voltaire glaubten, den in einer anderen Art Lessing, dann Kant in der „Kritik der praktischen Vernunft", sowie in der „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" bekannten, war nicht mehr der alte kirchlich-theologische, er war vielmehr ein ethischer Gott, die höchste Instanz des Gewissens und der sittlichen Postulate, der Stützpunkt der moralischen Weltanschauung hier auf Erden.

Auch Herder trug seinen Gottesbegriff in den des Menschentums hinüber, aber er faßte das letztere selbst in durchaus eigentümlicher Weise. Alles Geistige berührt er mit leise tastender Hand an seiner Naturwurzel; so entwickelt er alle Dichtung aus der Volkspoesie, diese wieder aus dem stillen Wachstum der Sprache, den Menschen selbst aus seiner Stellung zur Natur, und den geschichtlichen Weltgang aus dem Triebwerk geheimnisvoll zusammenwirkender Kräfte. Fürwahr, es war ein Theologe ganz eigener Art — der mit ruhiger Überzeugung die Ketzerei wagte, den teleologischen Standpunkt entschieden abzulehnen und jenen schwankenden Brückensteg zu demolieren, auf welchem sonst die Theologie zur profanen Wissenschaft hinüber wandelte, um ihr das Salböl der Erbaulichkeit zuzutragen. Herder erklärt ganz resolut: „Die Philosophie der Endzwecke hat schon die Naturgeschichte verwirrt, um wie viel mehr die tausendzweckig ineinandergreifende Menschengeschichte! Wir werden uns hüten, die Erscheinungen derselben verborgenen Absichten eines uns unbekannten Entwurfs der Dinge anzudichten! Vergebens hat man

gesucht, die Kriegszüge Alexanders, die Gewalttaten des römischen Reiches, ja das Christentum aus Gründen eines höheren Weltplans zu rechtfertigen; sie kamen, weil sie in der Zeit und an dem Ort kommen mußten." Also auch das Christentum, dieser vorbedachteste unter allen Zwecken der Vorsehung nach theologischen Begriffen, wird dem Weltgesetz der allgemeinen Entwicklung unterordnet und tritt in die natürliche Reihe der Tatsachen zurück.

Und wie dachte sich Herder jene Entwicklung? Wie faßte er als Geschichtsphilosoph die Bedingungen alles geistigen Fortschritts auf? „Es ist ein falsches Ideal, die Menschheit hienieden als lauter Licht, Wahrheit, leidenschaftslose Güte zu denken. Das Licht kann nur aus überwundenen Schatten werden, die Wahrheit nur aus besiegtem Vorurteil. Die Immutabilität des Fortschreitens *in gerader Linie* ist nicht Menschenlos, es ist eine Abstraktion. Das Gesetz des Widerspruchs ist es, worauf Christus zum Himmel stieg und wir alle ihm nachklimmen müssen; die Kontrarietät des Menschen ist das Siegel Gottes in unserer Natur." — Und nun die weitere Frage: „Warum ist nicht jeder Fortschritt ohne Revolution geschehen?" ruft der sanfte Philosoph. Man hätte den menschlichen Geist nur seinen stillen Gang sollen gehen lassen, statt daß die Leidenschaften im Sturm des Handelns neue Vorurteile gebaren und Böses mit Bösem wechselte. Antwort: Weil so ein stiller Fortgang des menschlichen Geistes zur Verbesserung der Welt kaum etwas anderes, als Phantom unserer Köpfe, nie der Gang Gottes in der Natur ist. Ein Samenkorn fällt in die Erde, da liegt's und erstarrt; aber nun kommt Sonne, es zu wecken: da bricht's auf, die Gefäße schwellen mit Gewalt auseinander, es durchbricht den Boden. Der Grund jeder Reformation war allemal solch ein kleines Samenkorn. Es fiel still in die Erde, kaum der Rede wert. Die Menschen hatten's schon lange, besahen's und achteten's

nicht; aber nun sollten dadurch Neigungen, Sitten, eine Welt von Gewohnheiten geändert, neu geschaffen werden; ist das ohne Leidenschaft möglich? Was Luther sagte, hat man lange gewußt, aber jetzt *sagte* es Luther. Habe er immer Leidenschaften gehabt, die die Sache selbst nicht forderte: die *Einführung* der Sache forderte sie. Und daß ihm in dem entscheidenden Moment die Macht der Leidenschaft zu Gebote stand — eben das ist Kreditiv seines Berufs."

Dies trifft bereits völlig mit dem späteren, so nachdrücklich betonten Ausspruch Hegels in dessen Philosophie der Geschichte zusammen, „daß nichts Großes in der Welt ohne Leidenschaft vollbracht worden ist".

Ist es nicht überraschend, einem Theologen auf solchen Gedankenpfaden zu begegnen? Doch hier haben wir nicht weiter diesem Ideengange nachzugehen, der sich zu einem immer umfassenderen Horizonte ausspannt; uns hat zunächst Herders *lokale Existenz* zu Weimar, wie wir es uns vornahmen, zu beschäftigen.

Da finden wir denn, daß Herder bei all seiner großen, unbedingt freien Anschauung den nächsten, amtlichen Pflichtenkreis äußerst gewissenhaft, mit geradezu peinlicher Sorgfalt ausfüllte. In der von der Witwe abgefaßten Lebensbeschreibung Herders lesen wir Folgendes: Im *Konsistorium* hing damals alles noch an der alten äußerlichen Form, aus welcher der Geist längst entflohen war. Man hielt es aber — wenigstens diejenigen Mitglieder, welche den meisten Einfluß hatten — für Religionspflicht, jene Form zu erhalten. Herder hatte da einen gar schwierigen Stand, und die schmerzlichsten, unmutigsten Gefühle übermannten ihn gar oft. Jede Anregung zum Versuch einer Verbesserung in Schul- und Kirchensachen, die von ihm herkam, wurde (besonders in der

ersten Zeit) bestritten, sogar verdächtigt. Seinem Unmut machte er einmal in folgendem Epigramm Luft:

An das Kruzifix im Konsistorium.

O du Heiliger, bleibt dir immer dein trauriges Schicksal,
Zwischen Schächern gehängt, sterbend am Kreuze zu sein? . . .
Heiliger! blick' auf mich, und sprich auch mir in die Seele:
Vater, vergib! denn die wissen ja nie, was sie tun.

Der Hof und die Stadt verehrten ihn wohl um so mehr, damit aber gewann er keine größere Einwirkung in seine Amtsgeschäfte. Nur mit unablässigem Bemühen gelang es ihm, wenigstens etwas zur Besserung der Lage bei Landgeistlichen und Schullehrern zu tun; aber welch aufreibende Plackerei gab es dabei! Seine Frau teilt den Wochenplan seiner Berufstätigkeit mit.

Sonnabend Nachmittags kamen gewöhnlich zehn, auch noch mehr „Aktenkasten" zur nächsten Sitzung des Konsistoriums, deren Prüfung den Sonntag, und auch wohl den Vormittag des Montags in Anspruch nahm.

Am Montag nachmittags: Erholung, Lektüre, Briefwechsel.

Jeden Dienstag von 9 bis 12 und 1 Uhr Session des Oberkonsistoriums. Nachmittags, wenn die Abspannung nicht anhielt, literarische Beschäftigung.

Mittwoch vormittags: Briefe, Berichte. Gesuche von den Landgeistlichen und Schullehrern, oft auch sie selbst in Person.

Von Mittwoch nachmittags bis Freitag die einzige zusammenhängende Zeit für gelehrte Privatarbeiten, die doch manchmal durch kleinere Konsistorialgeschäfte störend unterbrochen wurde.

Am Samstag morgen wiederum die Briefe und Besuche vom Lande.

Es ist schwer begreiflich, wie Herder bei einer so klein gehackten, zerstückelten Zeit die Muße und Sammlung für seine so außerordentlich umfassende, literarische Tätigkeit gewann.

Von der Sitzungsstube des Konsistoriums hinweg, die eben gelüftet wird, führt uns der nächstfolgende Szenenwechsel

zu der italienischen Reise Herders, welche er nach zwölfjähriger Amtsmühsal im Hochsommer des Jahres 1788 antritt. Er mußte sich selbst einmal auslüften, andere Gesichter sehen als die seiner Kollegen, andere Wege einschlagen als den zu der Kirche knapp nebenan. Glücklicher Weise bot sich dazu die Gelegenheit im passenden Zeitpunkt. Lesen wir das Nähere in dem Berichte seiner Frau nach.

„Im April 1788 erging an meinen Mann eine Einladung des jüngeren Freiherrn von Dalberg, mit ihm nach Italien zu reisen. Diese Einladung schien wie eine höhere Stimme zu kommen. Traurig über den Verlust unseres lieben Alfred, der nach einem kurzen Leben von achtzehn Wochen uns wieder genommen wurde, niedergeschlagen, wie er war, über manches Unbefriedigende in Weimar, bedurfte er einer Gemütserheiterung, und wir hofften alle, daß diese Reise es für ihn sein würde. Der Herzog gab ihm den Urlaub gern. Goethe kam im Juni aus Italien zurück. Herder reiste am 6. August von Weimar dahin ab.“

Diese Reise nun und ihre Bedeutung für Herder steht zunächst auf dem Programm meines Vortrags.

Vor allem muß gesagt werden: daß ihm seine italienische Reise nicht den reinen Segen der Erholung und innerer Befreiung gebracht habe. Wohl sagte er später oft: „Italien ist mir die größte Bildungsschule gewesen.“ Und dann weiter: „Jeder gebildete oder sich selbst bildende Mann, der mit den nötigen Kenntnissen in der Geschichte, Literatur und Sprache des Landes ausgerüstet ist, wird hier eine hohe Schule finden und seine Urteile nach einem großen Maßstabe berichtigen.“ Dies lautet so unbestreitbar allgemeingiltig, doch ohne persönlichen Zug. Auch war Herder schon längst aus einer anderen Grundlage heraus mit der ihm eigenen, individuellen Bildung gesättigt, als daß Italien ihm viel Neues, der Assimilierung Fähiges hätte bieten können.

Eine Reise im entscheidenden Moment macht immer Epoche im Leben eines bedeutenden Menschen; sie wirkt auf ihn weltaufschließend, ergänzend ein.

Herders um 19 Jahre früher (1769) unternommene Seereise von Riga nach Nantes, von wo es dann weiter nach Paris ging, war für ihn ebenso eingreifend, wie für Goethe die italienische Reise; dagegen war letztere für Herder nur eine Episode. Auf jener Reise hielt er in seinem Schiffstagebuch geheime Zwiesprach mit den Mächten der Natur in Wasser und Luft; an den Küsten von Schweden, Dänemark und England tönten ihm von ferne nordische Skaldenliederklänge ans Ohr, und in Paris angelangt, trat er wieder mitten hinein in die scharf geistreiche, leidenschaftlich-impulsive Kultur des vorrevolutionären Neufrankreich, er verkehrte dort mit Diderot und den Enzyklopädisten — und aus all diesen an sich höchst verschiedenen Eindrücken ergab sich für seinen Geist ein ganz eigenartiges Gesamtergebnis. Das war Herders Bildungsschule. Italien, an das er ohnehin spät herantrat, nahm er einfach „zur Kenntnis".

Einige Stellen aus Goethes Reisebericht (Rom Oktober 1787) sind in diesem Zusammenhange besonders beachtenswert.

„Briefe vom Hause hatten mich bemerken lassen, daß meine nach Italien so lang projektierte, immer verschobene und endlich so rasch unternommene Reise bei den Zurückgelassenen einige Unruhe und Ungeduld erregt, ja sogar den Wunsch, mir nachzufolgen und das gleiche Glück zu genießen . . . Der Damm war endlich gebrochen, und es ergab sich nach und nach ganz deutlich, daß die Herzogin Amalie mit ihrer Umgebung von einer, Herder und der jüngere Dalberg von der anderen Seite über die Alpen zu gehen ernstliche Anstalt machten. Mein Rat war, sie möchten den Winter vorübergehen lassen, in der mittleren Jahreszeit bis Rom gelangen, und sodann weiter nach und nach alles des Guten genießen, was die Umgebung der alten Weltstadt, sodann der untere Teil von Italien darbieten könnte. Dieser mein Rat, redlich und sachgemäß

wie er war, bezog sich denn doch auch auf meinen eigenen Vorteil ... Ich fühlte mich ganz entschieden, die Ankunft der Freunde in Italien nicht abzuwarten. Denn daß meine Art, die Dinge zu sehen, nicht sogleich die ihrige sein würde, konnte ich um so deutlicher wissen, als ich mich selbst seit einem Jahre jenen chimärischen Vorstellungen und Denkweisen des Nordens zu entziehen gesucht, und unter einem himmelblauen Gewölbe mich freier umzuschauen und zu atmen gewöhnt hatte. In der mittleren Zeit waren mir aus Deutschland kommende Reisende immerfort höchst beschwerlich; sie suchten das auf, was sie vergessen sollten, und konnten das, was sie schon lange gewünscht hatten, nicht erkennen, wenn es ihnen vor Augen lag ... Fremde Deutsche konnte ich vermeiden, so nah verbundene, verehrte, geliebte Personen aber hätten mich durch eigenes Irren und Halbgewahrwerden, ja selbst durch Eingehen in meine Denkweise gestört und gehindert. Der nordische Reisende glaubt, er komme nach Rom, um ein Supplement seines Daseins zu finden, auszufüllen, was ihm fehlt; allein er wird erst nach und nach mit großer Unbehaglichkeit gewahr, daß er ganz den Sinn ändern und von vorn anfangen müsse."

Von Herder nun war, bei seiner hohen, doch eigensinnig gearteten Intelligenz nicht zu erwarten, er werde sich in seinen Jahren noch von Italien erziehen lassen, oder gar dort „ganz den Sinn ändern", wie es Goethe verstanden haben will. Für Beide wäre wohl das Zusammentreffen in Rom oder sonst auf italienischem Boden kaum erfreulich geworden. Vielleicht hätte sich da bereits jene Entfremdung um so rascher eingestellt, die dann in Weimar schon von den nächsten Jahren an in peinlicher Weise sich steigernd weiterging. Bis jetzt dachte Goethe während seiner ganzen Reise noch innig-lebhaft zu Herder hinüber; er fühlte sich wohl gerade in der Ferne ihm geistig recht nahe. Nur die Briefe an ihn sind „An Herder" überschrieben. So gleich der erste an der Spitze der Abteilung: Neapel. (Vom 17. Mai 1787.) „Was mir auch von Dir begegnen mag und wo, soll mir willkommen sein: wir sind so nah in unseren Vorstellungsarten, als es möglich ist ohne Eins zu sein, und in den Hauptpunkten am nächsten. Wenn Du diese Zeit her viel aus Dir selbst geschöpft hast,

so hab' ich viel erworben, und ich kann einen guten Tausch hoffen." Dann über die Ideen zur Geschichte (Castel Gandolfo den 12. Oktober 1787): „Zuerst den lebhaftesten Dank für die Ideen! Sie sind mir als das liebenswerteste Evangelium gekommen, und die interessantesten Studien meines Lebens laufen alle da zusammen ... Wie viel Lust zu allem Guten hast Du mir durch dieses Buch gegeben und erneut!" Und kurz vorher schreibt Goethe nach Weimar: „Wie sehr mich Herders Ideen freuen, kann ich nicht sagen. Da ich keinen Messias zu erwarten habe, so ist mir dies das liebste Evangelium." Diese reine Übereinstimmung, aus früher Zeit fortwirkend, fand eben in der Reisedistanz, da der verehrte Freund nur aus dem Buche zu Goethe sprach, den schönsten und vollsten Ausdruck. Doch bei unmittelbarer, persönlicher Gegenwart wäre vielleicht gerade unter der Sonne des Südens die geheime Heterogenität der beiden Naturen sofort in ein scharfes Licht getreten.

Folgen wir denn Herder auf den Hauptstationen seiner italienischen Reise, zu welcher er sich so ganz anders anschickt als Goethe.[1])

Anfangs ist nur der getreue Famulus Werner an seiner Seite; dann setzt er die Reise gemeinschaftlich mit Baron Dalberg und der Frau von Seckendorf von Augsburg aus fort, dem verabredeten Ort der Zusammenkunft. Herder hat nicht das beneidenswerte Reisetalent Goethes. Wenn dieser,

---

[1]) „Erinnerungen aus dem Leben Johann Gottfried v. Herders. Gesammelt und beschrieben von Maria Karolina v. Herder. Dritter Teil. (Gesamtausgabe von Herders Werken, Cottascher Verlag, 1852. 40. Bd. S. 18—83.)" — Vergl. dazu: „Herders Reise nach Italien" (Briefwechsel mit seiner Gattin 1788—1789). Herausgegeben von H. Düntzer und Ferd. Gottfried von Herder. Gießen 1859.

dem Süden zueilend, alle die Falten auszuglätten strebte, die sich daheim in sein Gemüt gedrückt hatten — so hat Herder mit seinem Reisegepäck auch seine Weimarer Verdrießlichkeiten beigepackt, und die Reisegesellschaft sorgte für neue. Die Schatten der Studierstube, die eigentlichen Buchgedanken verlassen ihn keinen Augenblick; keine Bibliothek bleibt unterwegs unbesichtigt. Auch das Bewußtsein seiner kirchenamtlichen Stellung begleitet ihn unablässig in die Fremde hin; so durchaus freigesinnt er als Forscher war, so schloß ihm der geistliche Amtsrock doch gar eng an den Leib und behinderte ihn gar häufig in der freien Bewegung. Goethe geheimratete in Weimar bekanntlich sehr stark, dagegen reiste er am liebsten incognito und überließ sich da ganz den menschlich-freien Regungen seiner künstlerischen Natur. Aber in Herder wird der Superintendent außer Landes erst recht lebendig; er geht schon ehrenhalber an keiner protestantischen Kirche vorüber und schleppt sich auch sonst mit allerlei Rücksichten herum, die sich aus seiner Stellung ergeben. Da er auch den berühmten Mann nicht daheim lassen mag, so muß er sich begucken lassen, lästige Besuche annehmen und erwidern, statt mit Menschen reisefrei zu verkehren und den Geist in die wechselnden Bilder einer neuen, farbenfrischen Welt zu tauchen.

Seinen Briefen von der Reise, die sämtlich an Karoline, seine Frau, gerichtet sind, fehlt daher die Staffage, es fehlen die Gruppen aus dem Volk, die rasch herandringenden Züge neuer Lebensform und Sitte, was alles den Goetheschen Briefen seiner italienischen Reise so viel Farbe und gegenwärtige Kraft gibt.

So wenig Herder sich auf eigentliche Reisebeobachtung versteht, hat er doch zunächst einen fachmännisch geschärften Blick für alles, was Kirchensachen betrifft. Den katholischen Klerus besonders beschaut sich der Herr Superintendent

sehr genau, und die Geistlichen in Franken und Bayern, sowie weiterhin jene in Italien sind die einzige Sorte von Menschen, die in schärferer Kontur aus seiner Schilderung heraustritt. Sehr bald hat er den allgemeinen Habitus katholischer Behäbigkeit weg, das verbindlich-süße, nicht eben aufrichtig gemeinte Wesen im Verkehr mit namhaften Protestanten, endlich das damals zur Schau gestellte Bestreben, sich zu der herrschenden Aufklärung in ein leidlich gutes Verhältnis zu setzen.

Besonders eingehend verweilt Herder bei Wahrnehmungen dieser Art in Bamberg, der ersten Haltestelle nach der Fahrt von Erfurt über Schmalkalden, Meiningen, Koburg. In der Bischofsstadt am 8. August angelangt, wandert er mit dem Lohnbedienten herum, die Merkwürdigkeiten zu besehen, „Werner mit, der alles redlich angestaunt hat". Die Universitätsbibliothek wird gleich besichtigt, in der er aber „nicht das mindeste Merkwürdige" gefunden. Der Dom wird besucht, dann eine kleine Sammlung altdeutscher Tafelbilder bei dem Rektor des Seminariums, der eben nicht zu Hause ist. Nach einiger Zeit erscheint er aber „in langem Mantel und Ornat", um dem hochgeschätzten Gaste „für die unbeschreibliche Ehre zu danken, die er in seiner Abwesenheit seinen Bildern erzeigt habe". Und weiter schreibt Herder seiner Frau: „Du hast keinen Begriff von der katholischen Hochachtung, die zumal Professoren, Rektoren, junge Geistliche vor Allem bezeugen, was aufgeklärt sein will. Man muß sich ordentlich wie ein Gott hinstellen, und da man dies nicht kann, entsetzliche Gegenbücklinge machen — und sehr selten weiß Jemand nur den Namen eines Buches, das man geschrieben." Nach einigen theologischen Unterhaltungen mit den jungen Klerikern kommt Herder zu dem Schluß: „Es ist einzig, das Gewirr in den katholischen Köpfen zu sehen, die alle aufgeklärt werden, alle aber doch bei der christkatholischen Kirche bleiben sollen!"

Im Dome hörte er den berühmtesten Prediger, eigens dazu geladen. Er muß sagen, daß „die Protestanten selten eine so ausgesuchte, ausgearbeitete, elegante Predigt zu hören bekommen"; aber so fein und hübsch sie war, wird sie ihm doch unausstehlich, wahrscheinlich eben wegen jener gezierten Rhetorik. Für die nächste Stunde ist er wieder in die Hofkapelle gebeten, wo „der alte Fürst-Präzeptor" seine Seminaristen predigen ließ. Also eine Art von Theater-Akademie der Kanzel, ein Exerzitium vor einem geladenen Publikum. „Die Geistlichen reden ihre Zuhörer Sie an und der Seminarist in der Hofkapelle nennt die Versammlung hochansehnliche. Kurz an Façon und Art," fügt Herder bei, „fehlt's nirgends in der katholischen Kirche." Nach geendigter Messe tritt der Hofkapellan, der geistliche Rat und Zeremoniarius des Bischofs an ihn heran, um ihm mit der ausgesuchtesten Höflichkeit seine Dienste anzubieten; „der rundeste, feinste Pfaffe, den ich gesehen habe — weiß und rot wie Milch und Blut." Er meldet Herdern zur Audienz beim Fürstbischof an, der den berühmten Theologen aus Weimar kennen zu lernen wünschte. „Ich sprach mit ihm eine halbe bis dreiviertel Stunden von tausenderlei Dingen. Zuerst von seinen Seminaristen, vom Domprediger, den Land- und Mädchenschulen, seinen Universitäts-Einrichtungen, dem dessauischen Philanthropin — von der Aufklärung, dem Dogma, der Freigeisterei, dem Wöllnerschen Edickt, Semler, der Literatur-Zeitung, Kant, den Konduitenlisten der jungen Geistlichen, den Mänteln der philosophischen Studenten u. s. f. Es ist ein eigener Schlag von Menschen, mit unseren protestantischen Fürsten gar nicht zu vergleichen — und doch entsetzlich Fürst; dabei aber auch Geistlicher, Bischof, Präceptor, Katholik, skrupulöser Landesvater und Landespfleger 2c., von welchem Allem in der Mischung wir keinen Begriff haben." Nach dieser Audienz wird Herder vorläufig des Katholizismus herz-

lich müde; den Nachmittag bringt er allein zu, „zum erstenmal in der tötlichen Empfindung, daß man nicht nur mit Menschen, sondern mit Menschen auf einer Basis stehen und leben müsse, oder man geht unter“.

Am 11. August morgens ist er „aus dem christkatholischen Bamberg“ aufgebrochen und kommt dann über das Universitätsnest Erlangen, das er sehr kleinlich und armselig findet, nach Nürnberg, wo er sich so recht in protestantischer Luft erholt. „Welch eine andere Stadt ist Nürnberg gegen das katholische Bamberg!“ Herr von Holzschuher, an den ihn Knebel empfohlen hat, begrüßte ihn mit zuvorkommender Güte. „Gestern bin ich“ — schreibt Herder am 13. August — „mit Holzschuher herumgestiegen und habe das Rathaus und die Burg beaugenscheinigt. Unter den Gemälden, die es hier gibt, interessiert mich Dürer am meisten; er schlägt alles, was sonst hier ist, um sich nieder.“ Gegen Abend gings zum großen Schießschmause, wo Herder „die ganze Republik Nürnberg versammelt sah“, und neben dem Herrn Kriegsobristen und dem preußischen Minister die Herren des hohen Rats zu beiden Seiten herunter saßen. Er hatte da auch die Ehre, aus dem großen silbernen Becher zu trinken, sah sich schließlich ein Nürnbergisch Feuerwerk an, und wurde hierauf „vom Herrn Kriegsoberst in hoher Person“ nach seinem Wirtshause geführt. Den nächsten Tag werden Besuche gemacht und empfangen, einer um den anderen, und so geht es noch weiter fort. Ein Band alter deutscher Gedichte wird angesehen, welchen Herder aus der Ebnerschen Bibliothek erhalten; dann korrigiert er an seinen Preisschriften für die Voßsche Buchhandlung und gerät wiederholt Murr in die Hände, der ihn mit seinen zehntausend Rarioribus amüsiert, an Notizen aus Italien unerschöpflich ist und mit allen Jesuiten der Welt zusammenhängt von Lissabon bis China. An einem der nächsten Tage geht Herder, ohne zu wissen, daß es

ein Festtag war, in die Sebalduskirche. „Es war ein Marien-, oder, wie sie hier sagen, ein Frauenfest“; nach der Predigt gab es im Chor ein völliges Hochamt mit lateinischen Hymnen, „das gegen die Katholiken gehalten schlecht und arm, d. i. protestantisch ausfiel.“ Dann begrüßt er den Senior Panzer und besieht staunend dessen herrliche Bibliothek; der alte Herr nimmt ihn als den berühmten Gast mit einer Demut auf, daß er sich jedesmal schämen mußte, wenn er dabei an seinen eigenen Bücherkram gedachte. Nach einem weiteren Gang in die Stadtbibliothek schickt ihm Rektor Vogel noch fünf Quartanten von Meistersänger-Gedichten zur Abendlektüre — und so wird des Bücherwesens kein Ende, bis endlich Herder am Morgen des 20. August Nürnberg verläßt.

Während eines kurzen Aufenthaltes in Anspach spricht er in Knebels Familie vor, zu welcher er sich sympathisch hingezogen fühlt; dann wird Uz aufgesucht, „auch ein Dichter nach der alten Art, dabei sehr aufgeweckt, und bei seinem Alter wie ein Jüngling lustig. So ein inkorrekter Schriftsteller als ich bin, hat er doch mit weinendem Auge von mir Abschied genommen.“ — Am 22. August abends trifft Herder in Augsburg ein. Abermals finden wir ihn auf dem gewohnten Weg von Kirche zu Bibliothek und wieder zurück. „Ich ging, weil ich es ohnehin nicht ablehnen konnte, in die vornehmste protestantische Kirche, wo ich das Augsburgische Frauenzimmer alles vor mir hatte, und sie in einer langweiligen Predigt genugsam übersehen konnte. Nachher eilte ich zur katholischen Kreuzkirche, wo Kirchweih war, und der Prälat mit der Inful, d. i. der goldenen Prälatenmütze und dem Stabe thronte.“ Kaum war er zu Hause, so kamen drei Domherrn zu ihm, von denen der eine für den nächsten Tag die Ankunft Dalbergs, der andere jene der Frau von Seckendorf anmeldet, denen sich Herder für die Reise nach Italien anschließen soll. Nun werden noch zwei Senioren und zwei

Domherren besucht; ohne dieses geht es nicht ab — die Zunftgenossen müssen immer begrüßt werden. Als Dalberg und Frau von Seckendorf ankommt, bricht man bald nachher nach Innsbruck auf.

Von dort schreibt Herder (29. August) an seine Frau: „O was Tirol für ein schönes Land ist! Herrliche Berge, gutherzige, naive Leute. Der Inn ist ein prächtiger Strom und macht die schönsten Gegenden, Amphitheater von Felswänden, lachende Wiesen, Felder voll wälschen Korns u. s. f. Aber die Regierung, Verfassung und Einrichtung — o weh, weh! — Unter den alten Tiroler Grafen muß das Land einzig und glücklich gewesen sein — die Zeiten aber kommen nicht wieder!“ Und nun die intimeren Stellen des Briefes: „Ihr werdet an meinem Geburtstag an mich gedacht haben, wie ich gewiß auch an euch ... Deine Gesundheit, lieber Gottfried“ (es ist sein ältester) „haben wir gestern alle drei, der Herr v. D., die Frau v. S. und ich, mit des Herrn Geheimrat Goethes seiner, jede besonders getrunken. Den Segen, den ich Dir aber in meinem Herzen erteilte, da ich allein in meinem Zimmer in die Gegend zu euch hinaussah, gab ich Dir allein und insbesondere. Werde gesund, fest und stark in allem Guten, lieber Junge, ich küsse Dich herzlich.“ — Aus Bozen hierauf (1. September) schreibt er an alle seine lieben Kinder — Gottfried, August, Wilhelm, Adalbert, Luischen und Emil — einen gar herzlichen und liebenswürdigen Brief. Beim Abschiede von Deutschland tritt das Bild der Heimat so recht hell an ihn heran — er blickt im Geiste durch die halbgeöffnete Türe der Kinderstube, wo die Mutter eben die Lichter auslöscht und das kleine Volk sich in seine Bettchen legt. Da erzählt er ihnen noch von der Klause und der Martinswand, von dem schönen Tiroler Obst und den Gemsli, die auf den Bergen herumspringen, dann daß 19.000 Kinder jetzt in Bozen zur Firmung beisammen sind, da der

Bischof, „weil er zu faul gewesen“, in vielen Jahren nicht gefirmelt hat. Sie sollen hübsch brav sein und dem Vater auf der Karte nachfolgen, wenn er ihnen weiter von seiner Reise erzählt.

Am 3. September kommen die drei Reisegenossen in Verona an. Herder besieht mit ihnen das Amphitheater, dann das von Maffei gegründete Museo lapidario, wo er die Gegenstände der griechischen Epigramme mit Rührung vor sich stehen sieht; gegen Abend wandert man über den Korso zur Piazza Brà, auf der die ganze Welt von Verona von der ersten Dame bis hinab zum Weib aus dem Volke, vom Stutzer bis zum Pfaffen einherschlendert, fährt, konversiert rc. Am andern Tage lernt Herder nun wieder den Bischof kennen, „eine schöne, große, edle Figur mit einer venezianischen Nase und scharfen Augen, siebenzig Jahre alt und noch sehr munter,“ der ihn und die beiden Anderen in dem bischöflichen Palaste sehr würdig und artig aufnimmt. Dann wird der Giardino Giusti aufgesucht, und dessen berühmten Zypressen die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet.

Nun setzt man die Reise ohne Aufenthalt fort über Mantua, Carpi, Modena, Bologna, Faenza, Rimini bis Pesaro. Herder schreibt: „Seit Pesaro bis Ancona haben wir das Meer gar nicht verlassen, und oft ging der Weg stundenlang dicht am Ufer fort. Das Meer war nicht ganz ruhig, aber auch nicht völlig im Sturm; die Schiffe flogen darauf, einige so nahe an uns vorbei, daß wir die Segel und Menschen erkennen konnten, und Werner rief einmal über das andere: „O wenn jetzt doch die Kinder da wären!“ In Ancona (10. September) wird Rast gemacht. Gleich am ersten Tage tritt Herdern das italienische Pfaffentum in einer widerlichen Erscheinung entgegen, die seinen ganzen protestantischen Zorn aufregt. Er schreibt seiner Frau: „Ich ging Nachmittags

einen berühmten Missionär zu hören, den der Papst aus Rom nach Ancona geschickt hatte, die Ketzer zu bekehren. Er predigte auf einem großen Platz vor viel tausend Männern und Weibern. Der abgefeimteste Pfaff in der schönsten italienisch-römischen Mundart so infam, daß ich Dir die Gräuel nicht sagen mag — weil er mit den religiösesten Geberden lauter Geschichtchen und Gespräche der donne aus dem Beichtstuhl erzählte. Hinter jeder derselben lachte das ganze andächtige Auditorium laut auf und blieb doch immer andächtig! Wir haben bei uns keinen Begriff von solchen istruzione, wie sie es nennen! Und so verbringt man die Zeit, wenn keine Oper oder Komödie da ist — und das tut die gute Gesellschaft wie das Volk." Den Tag darauf wanderte er allein durch die Stadt, und kam gegen Mittag „auf die schönste Höhe der Welt, die über den Hafen von Ancona hinausblickt. Hier hat einst der Tempel der Diana" (richtig ein Venustempel, dessen Catull und Juvenal gedenken) „an einem würdigen Platz gestanden, jetzt ist der Dom da. Ich konnte mich von dem Ausblick auf das blaugrüne Meer nicht trennen."

Dann ging's nach Loreto. Herder gibt es auf, die Santa casa mit ihrem Goldschmuck, allen unnennbaren Juvelen, silbernen Statuen zu beschreiben, und bewundert nur den Rafael in der Schatzkammer (etwa die Madonna di Loreto, deren Original nicht mehr nachweisbar ist?) und noch eine kleinere, auch angeblich rafaelische Madonna im Palazzo Apostolico, die sich aber niemals dort befand. Es ist ganz merkwürdig: seit seinem Eintritt in Italien hat Herder ein unstillbares Verlangen nach Bildern von Rafael, und weil er's nicht erwarten kann, sieht er andere dafür an. So schon in Verona. „Unter den Gemälden der Kirchen" (in welcher Kirche?) „hat mir insonderheit ein Rafael gefallen, der erste, den ich in Italien sah; es ist eine Verkündigung" . . . gewiß kein Rafael! Später in Spoleto

spricht er wieder von einem Gemälde in Wasserfarben „in Rafaels erster Manier“: dies ist wohl die treffliche Madonna mit Heiligen von Spagna in der dortigen Pinakothek, dem jugendlichen Rafael allerdings sehr nahestehend. Endlich in Foligno lernt Herder einen wirklichen Rafael ersten Ranges kennen, die berühmte Madonna di Foligno, die jetzt eine Hauptzierde der Pinakothek des Vatikans bildet. Er findet sie auch viel schöner, als jene in Loreto. „Eine Maria mit dem Kind auf den Wolken, das Kind steigt aus ihrem Schoß und tritt mit dem einen Füßchen auf die Wolke. Unten ein vortrefflicher Johannes der Täufer, ein Mensch, der eine Welt in sich hat und auf das Kind zeigt . . .“ Später in Rom und auf der Rückreise in Florenz hätte Herder noch genug der bedeutendsten Hauptbilder Rafaels sehen können — aber sein Enthusiasmus scheint sich bereits im ersten Anlauf gesättigt zu haben, und es ist in seinen ferneren Reisebriefen nicht weiter von Rafael die Rede.

Eine Station von Spoleto, bei Rene (soll heißen: Le Vene) bewundert Herder wie eine Entdeckung einen „ganz erhaltenen Dianentempel“. Völlig schwärmerisch äußert er sich darüber: „Da es der erste Tempel ist, den ich sah, lief ich voll Freude hinab, umfaßte die eine schöne Säule, ganz mit Lorbeerblättern geziert, und sah mit entzücktem Blick auf die schönen Flüsse und Gegenden im Tal hinab. Das innere Tempelchen hat ein Papst zur Kirche weihen lassen, damit es verschont bleibe. Ich stieg wie toll auf den Altar zur Nische, wo die heilige Göttin gestanden hatte; sie war aber nicht da.“ Im Altertum stand hier wohl ein Tempel des Clitumnus, den auch der jüngere Plinius erwähnt („Adjacet templum, priscum et religiosum“, Epist. VIII. 8.); doch das gegenwärtige zierliche Gebäude, als Kirchlein S. Salvatore benannt, ist ohne Zweifel erst in christlicher Zeit, etwa im fünften Jahrhundert, aus Resten antiker Gräber errichtet

worden. — Von Spoleto kamen die Reisenden Mittags auf die Somma, die höchste Höhe der Apenninen; von da nach Terni und zu dem berühmten Wasserfall, „ein großer Anblick, doch nicht größer, als meine Erwartung ihn dachte“. Und nun geht's über Civitá Castellana nach Rom.

Am 18. September 1788 kam Herder in Rom an. Die Briefe von dort an seine Frau enthalten, wie sie sagt, größtenteils Privatangelegenheiten, und sie bringt deshalb, bis auf einzelne Stellen, aus denselben keinen zusammenhängenden Auszug. Der Eindruck von Rom war ihm (nach ihrem Bericht) „nicht so reizend, wie ihn andere schildern“. Teils hatte er anfangs mit einer Person aus der Gesellschaft — es war die Frau v. Seckendorf — die alles nach ihrer Eitelkeit und Laune zwingen wollte, viel Verdruß, so daß er sich bald trennte und ein eigen Quartier bezog; teils war die Witterung äußerst ungünstig. „Die Deutschen im Rom sammelten sich bald um ihn; die vornehmen Römer, besonders die Kardinäle Borgia, Birnis, Herzan, der spanische Gesandte und Andere erzeigten ihm viel Ehre.“

Und nun folgende Bemerkungen Herders: „Ehe ich Bekanntschaften mache, muß ich erst mit dem toten Rom wenigstens halb fertig sein, und da fehlt noch viel. Rom ist so groß und reich; eine Welt von dritthalbtausend Jahren ist hier zu suchen und zu finden und alles liegt so weit auseinander ... Da vergißt man Papst und Kardinäle.“

„Rom erschlafft die Geister, wie man selbst an den meisten hiesigen Künstlern sieht; vielmehr einen bloßen Gelehrten. Es ist ein Grabmal des Altertums, in welchem man sich gar zu bald an ruhige Träume und an den lieben Müßiggang gewöhnt. Man fühlt sich darin wie in einer Tiefe, in der man nicht viel weiter kommt, je mehr man mit Händen

und Füßen strebet. Das Altertum als Studium betrachtet ist unendlich an Tiefe und Weite; die Fäden, die sich aus Rom in alle Geschichte schlingen, sind so vielartig, und die Mittel sie zu verfolgen werden hier so erschwert, daß es besser ist, zu guter Zeit sie aus den Händen zu lassen und nur den Knäuel in seinem Gemüt zu behalten."

„Im Grunde wird hier Alles Schauspiel. Die große Welt, die Kardinäle, die Monsignori, die Prinzipesse fangen mich auch an zu ennuyieren. Es ist indes auch gut dies Schauspiel gesehen zu haben, an etwas Ernsthafteres ist hier nicht Zeit zu denken."

„Um wie Manches hat mich diese Reise klüger gemacht! Wie viel Seiten meines Wesens hat sie leise und unleise berührt, die ich sonst kaum kannte! Das weiß ich gewiß, sie hat mir die Augen über die Menschen tausendfach geöffnet .... Italien und in specie Rom ist denn für mich eine hohe Schule gewesen, nicht sowohl aber der Kunst als des Lebens."

Aus Rom schreibt er an seine Söhne einzeln, an jeden nach seiner Art. Es sind reizende Briefe, so recht väterlich-pädagogisch, aber dabei natürlich und nicht ohne Laune. Seinen Gottfried redet er so an: „Ich muß an Dich, da Du doch schon ein Akademikus bist, auch einmal einen ordentlichen Brief schreiben." Und nun beschreibt er ihm Tivoli, das alte Tibur, wo er eben gewesen, die Grotten, durch welche der praeceps Anio des Horaz stürzt, mit den Silberwolken des aufstäubenden Wassers und den Regenbogen darüber. Des Tempels der Vesta wird nach Gebühr gedacht, ebenso der Villa d'Este mit der Königin der Fontainen, wie sie Michelangelo nannte. Dazu zitiert der belesene Papa wiederholt den Horaz, und empfiehlt seinem Gottfried dringend, die bezüglichen Oden nachzulesen. — An August, „weil er so ein feiner Knabe sei", schreibt der Vater von „lauter schönen Göttern und Göttinnen", die er im Museum des Vatikans

bei Fackelbeleuchtung gesehen. „Sage dem Herrn G.-R. Goethe" — steht weiter in dem Briefe — „daß mir unter den Musen vorzüglich die Mnemosyne gefallen, die ihre Arme so still in den Mantel schlägt, die horchende Kalliope mit der Schreibtafel, dann Urania, aber am meisten seine Muse, die tragische Melpomene." — Recht instruktiv ist der Brief an Wilhelm: eine Wanderung durch das antike Rom, vom Pantheon weiter über das Forum, am Tempel des Antoninus und der Faustina vorbei bis zum Kollosseum und dem Konstantinsbogen. — Seinem Adalbert, dem kleinen Tierfreund, erzählt er von den verschiedenen plastischen Tieren in der Sala degli animali des vatikanischen Museums, aber er gedenkt auch der herrlichen Rosse auf dem Monte Cavallo, des Pferdes auf dem Kapitol, welches der Kaiser Mark Aurel reitet, und schließlich auch wieder der lebendigen Esel, die vom Markte kommen, mit ihren klingenden Glöckchen.

Herder verweilte in Rom bis zum Schluß des Jahres. Um Neujahr 1789 nahm ihn die Herzogin Amalia mit sich nach Neapel. Am 5. Januar kamen sie dort an.

Nach einer beschwerlichen Reise und obgleich man mitten im Winter eintraf, schreibt Herder (6. Januar 1789): „Ich bin glücklich in Neapel! . . . Trotz der Kälte ist die Luft hier, wie ich sie zeitlebens noch nicht gefühlt habe, balsamisch und erquickend. Vom drückenden Rom befreit, fühle ich mich wie einen ganz anderen Menschen, wiedergeboren an Leib und Seele." Und weiter die Briefstelle (12. Januar): „Hier ist's nicht möglich, daß Jemandem ein Wölkchen auf die Stirne kommen oder lange darauf weilen sollte; man gibt's der Luft und den Winden. Und wenn der König mich hier irgendwo zum Erzbischof machte und der Papst mir erlaubte, Dich und die Meinigen zu behalten, so kämst Du mit den sechs Kin-

dern nach und wir wollten hier leben." — „Rom ist eine Mördergrube (!) gegen diesen Ort, und ich sehe jetzt gar wohl, warum es mir da nie recht wohl ward. Ich wollte, daß alle Gegenstände des Studiums hier wären!" O der unverbesserliche Gelehrte! er mag sich den freien Ausblick in die schönste Natur doch nicht anders denken, als mit Büchern, die auf dem Fensterbrett vor ihm liegen.

Über jene allgemeinen Exklamationen hinaus folgt aber kein Detail, keine Mitteilung über einzelne Eindrücke. „Wir kommen eben aus Pompeji und haben die herkulanischen Gemälde durchgesehen, an einem sehr schönen reizenden Tage" (19. Januar); „der Vesuv ist auch bestiegen" (27. Jan.) — weiter wird nichts berichtet. Die Gesellschaft in Neapel findet Herder durchaus liebenswürdig und entgegenkommend; Vescovo di Turingia nannten ihn die Vornehmen und Gelehrten daselbst und behandelten ihn mit großer Auszeichnung. Von einer Bekanntschaft ist er besonders entzückt. „Ich habe hier den Erzbischof von Tarent (Giuseppe Capecco-Latro) kennen lernen, den gescheidtesten, lebhaftesten, gelehrtesten, sinnreichsten, liebenswürdigsten Geistlichen, den ich je gesehen. Ich habe mit ihm schon fünfmal Konversationen gehabt." So ist also Herder zuletzt wieder ganz beim Fach, und erfreut sich so recht der reinen Verständigung mit einem hochgestellten, freigesinnten Katholiken. Der deutsche Superintendent und der italienische Kirchenfürst in freundschaftlichstem Verkehr — ein echtes, typisches Charakterbild für das Zeitalter der Aufklärung.

Am 19. Februar mußte Herder leider schon von Neapel, für das er so schwärmte, wieder nach Rom zurück. „Seit gestern" — schreibt er am 21. Februar — „sind wir abermals in Rom; und statt des hellen, ewig beweglichen Meeres

stehen stille dunkle Zypressen mir vor den Augen, an denen sich kein Wipfelchen regt. Alles ist stumm und tot um uns her, weil die Villa Malta, wo wir auf dem Monte Pincio wohnen, meist schon unter Gärten liegt." Er hat erschreckliche ängstliche Nächte seit seiner Rückkehr gehabt, daß sein Diener Werner nicht wußte, wie er mit ihm dran wäre. Dann wird ihm wohl besser; „indessen ist Rom" — sagt er nun — „kein Ort für mich, so viel Schätze der Kunst (vielleicht auch der Literatur, wenn solche zugänglich wären) darin gesammelt sein mögen." Ja wenn nicht vor allem in der vatikanischen Bibliothek „so viel Gefangene hinter Schlössern unnütz lägen!" Das ist sein Hauptverdruß. — „What's Hecuba to him, or he to Hecuba? sage ich mit dem guten Hamlet, und will mich gern wieder in meine kleine Nußschale einsperren, wenn ich nur schon zu ihr gelangt wäre. Ich sehne mich aus Italien, obgleich ich an meine kirchliche und politische Situation in Weimar nicht eben mit Vergnügen denke."

Indes erledigt er noch pflichtgemäß in Rom das unbedingt Sehenswürdige. „Ich laufe mit Meyer jetzt noch einmal die Hauptdenkmale des Altertums über." Trippels Büste von ihm ist eben fertig geworden, die der Herzog von Weimar bestellt hat, nun sitzt er noch der Angelika Kaufmann zu einem Portrait. Er schwärmt sie geradezu an. „Angelika ist überhaupt meine einzige Trösterin in Rom. Je mehr ich sie kennen lerne, desto mehr gewinne ich dieses seltene jungfräuliche Kunstwesen lieb; eine wahre himmlische Muse voll Grazie, Feinheit, Bescheidenheit und einer ganz unnennbaren Güte des Herzens . . ." Und in diesem Ton geht es noch weiter fort.

Nach einem letzten Ausflug nach Tivoli mit der Herzogin, an welchem sich auch Madame Angelika beteiligte, rüstet er sich zur Rückreise. Tivoli war sein Adieu von Rom, „ein wahrer Hymnus" für ihn. Mit diesem reinen Eindruck scheidet

er zuletzt befriedigt. — Und dies sein Schlußwort vor der Rückreise: „Ich habe, alles überlegt, in Rom sowohl als in Neapel eine Aufnahme gefunden, deren sich wenige Fremde rühmen können. Ich habe gesehen so viel und mehr als mir not ist; daß meine Hoffnung in Ansehung der Bibliotheken nicht erreicht ist, hat nicht an mir gelegen." (9. Mai.)

Wie ganz anders hatte Rom auf Goethe gewirkt! „Ich lebe hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte . . . . Mir ist es, als wenn ich die Dinge der Welt nie so richtig geschätzt hätte als hier. Ich freue mich der gesegneten Folgen auf mein ganzes Leben." So schreibt er schon im ersten Monat seines römischen Aufenthalts. Und wie schweren Herzens scheidet er zuletzt! „Bei meinem Abschied empfand ich Schmerzen einer eigenen Art. Diese Hauptstadt der Welt, deren Bürger man eine Zeit lang gewesen, ohne Hoffnung der Rückkehr zu verlassen, gibt ein Gefühl, das sich durch Worte nicht überliefern läßt . . . Ich wiederholte mir in diesem Augenblicke immer und immer Ovids Elegie, die er dichtete, als die Erinnerung eines ähnlichen Schicksals ihn bis ans Ende der bewohnten Welt verfolgte. (Trist. I. 3.)

Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor die Seele,
 Welche die letzte für mich ward in der römischen Stadt,
Wiederhol' ich die Nacht, wo des Teuren so viel mir zurückblieb,
 Gleitet vom Auge mir noch jetzt eine Träne herab."

Am 15. Mai 1789 fuhr Herder aus Rom mit seinem Vetturin ab. Es ging nun über Siena, Pisa nach Florenz. Während dieses in der italienischen Reise Goethes fast ausfällt, bis auf den Besuch des Giardino Boboli, wo er sich die Stimmung und Farbe zu den Gartenszenen seines Tasso holte — belebt sich hier sichtlich Herders Interesse. „Gottlob,

in Florenz fängt mir das Herz wieder an aufzugehen; hier sind Fußtritte von großen Menschen alter Zeiten, die alle auf diesem Punkt gelebt und gewirkt haben." Er nennt Michelangelo, Galilei, Macchiavell u. a. Die Kunst hat ihm hier doch etwas zu sagen; er besucht die Kirchen Santa Croce und Annunziata, und bewundert in dem Vorhofe der letzteren die Meisterwerke „seines lieben" Andrea del Sarto, begrüßt auch beim Hinausgehen den Großherzog Ferdinand in Erz des Giovanni da Bologna. Er ist ganz glücklich in der Galerie der Uffizien, im Saal der Malerbildnisse, wieder seine Angelika „wie einen Engel im weißen Gewand" zu erblicken. Einzelne Künstlernamen werden jetzt genannt, aber er scheint, wie früher, auch hier ungenau gesehen zu haben. Mit dem Großherzog hat er eine zweistündige Unterredung. — Über Bologna und Ferrara kommt er nun nach Venedig. Er besieht, wie natürlich, den Markusplatz, die Rialtobrücke, geht abends in die Oper, und trotz des kurzen Aufenthaltes, was er nicht lassen kann, auch in die Bibliothek. In einer Gondel wird noch ein Giro um Venedig gemacht. „Es ist ein ganz eigenes Universum in dieser Lagunenstadt; es ist eine Seespinne mit hundert Füßen und Millionen Gelenken." Den Kindern zu lieb wird noch eine Gondel beschrieben.

Über Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Parma, Piacenza reist nun Herder nach Mailand. Auf die Schweiz verzichtet er; seine Seele fasse für jetzt keine neuen Eindrücke mehr, und sie zum Appendix von Italien zu machen, wäre unverzeihlich. Von Mailand geht dann die weitere Rückreise über Innsbruck nach München und Nürnberg, und endlich nach Weimar, wo er am 9. Juli 1789 ankommt.

Endlich ist er wieder daheim „in seiner Nußschale", dort in dem Winkel hinter der Peter- und Paulskirche. Wenn

wir das Resumé seiner italienischen Reise ziehen, so finden wir den Gewinn derselben sehr fraglich. Seine Lebensbeobachtung geht überhaupt nicht weit; über Volksart und Sitte bringen seine Briefe keine Bemerkung, höchstens über gesellschaftliche Wahrnehmungen in engeren Kreisen. Für die Kunst fehlt ihm der sichere Blick, die Klugheit des Auges; er findet sich mit ihr durch generelle Bewunderung ab. Seine Reiseeindrücke schlafen nun in ihm aus und kommen nicht weiter zur Sprache.

Die letzten vierzehn Lebensjahre Herders nach seiner Rückkehr aus Italien verliefen für ihn und seine Umgebung nicht eben erfreulich. Auch literarisch beschränkte sich immer mehr sein Blick. Er, der in früheren Jahren selbst die neue Literaturepoche schaffen geholfen, an dem Knospenzustand derselben seine aufrichtige Freude gehabt, ließ jetzt die gereiften Früchte der damals begonnenen Entwicklung nicht gelten, und fand an ihnen überall einen brandigen Fleck. Er trotzte sich förmlich in einen reaktionären Standpunkt hinein; Schiller, der wohl sonst gegen Herder persönlich gereizt war, sagte doch nicht mit Unrecht, daß seine affektierte Vorliebe „für das Alte und Vermoderte“ in der Literatur nunmehr gleichen Schritt halte mit seiner „Ablehnung alles Neuen und Lebendigen“.

Das frühere intime Freundschaftsverhältnis zu Goethe erkaltete immer mehr. Schon in den Briefen Herders aus Neapel und Rom fehlt es nicht an scharf giftigen Spitzen gegen Goethe. So in dem Brief vom 10. Februar 1789 an seine Karoline: „Was Du mir über Goethe schreibst, ist ganz wahr. Meine Reise hieher hat mir seine selbstige, für andere ganz und im Inneren unteilnehmende Existenz leider klärer gemacht, als ichs wünschte. Er kann indessen nicht anders; laß ihn machen. Es tut wehe, es zu fühlen, daß man einen angenehmen Traum verloren habe, und doch ists besser wachen

als träumen.“ Noch böser lautet die Stelle aus dem Briefe: Rom, den 21. Februar. „Ich sehe jetzt seine Existenz heller als jemals. Er ist nur in sich und für sich; anderen schadet er eher, als daß er ihnen helfe (!). Auch wenn der Herzog für meine Situation in Weimar, wie ers im Sinne hatte, etwas wird tun wollen, wird ers mit dem besten Willen verderben . . .“ Wie tief muß sich schon zu dieser Zeit das Mißtrauen, der Verdacht eingefressen haben! —

Es ist bezeichnend, daß Karoline Herder in dem Register der Freunde ihres Mannes neben Wieland, v. Knebel, dem Grafen von Görtz, dem Bergrat von Einsiedel, von denen jeder sein eigenes Lob erhält, Goethe nicht mehr mitnennt. Ebenso wenig in einer zweiten Ehrenliste weiterer Freunde, in welcher Jean Paul Richter obenan steht, der dann auch an Herder fast den einzigen literarischen Halt in Weimar fand. Die Häupter der deutschen Literatur wohnten jedenfalls in dem kleinen Weimar, obendrein einer Residenz, zu nahe beisammen; das konnte nicht gut tun. Kleinliche Entzweiung und halbe Versöhnung, welche doch nicht nachhielt, wechselten fortwährend ab, neben dem Hoftratsch gab es auch einen Literaturtratsch, und die Frauen hatten an beiden ihren Teil. So wurden die persönlichen Beziehungen oft recht unerquicklich — und die nicht deutlich ausgesprochenen Gegensätze zehrten so weiter, um sich gelegentlich um so empfindlicher zuzuschärfen.

Es berührt uns seltsam, in Goethes Tag- und Jahresheften (1803) folgenden bitteren Nekrolog auf den alten Freund zu lesen: „Ein großer, jedoch leider schon vorausgesehener Verlust betraf uns am Ende des Jahres: Herder verließ uns, nachdem er lange gesiecht hatte. Schon drei Jahre hatte ich mich von ihm zurückgezogen, denn mit seiner Krankheit vermehrte sich sein mißwollender Widerspruchsgeist und überdüsterte seine einzige unschätzbare Liebensfähigkeit und

Liebenswürdigkeit. Man kam nicht zu ihm, ohne sich seiner Milde zu erfreuen, man ging nicht von ihm, ohne verletzt zu sein."

Ein tief verstimmter, unversöhnter Nachruf! Rührend ist es dagegen, daß jener aufgeklärte Prälat, der Erzbischof von Tarent, mit dem er in Neapel glückliche Stunden verlebt hatte, sich mit einem Trauergedicht bei der Nachricht von Herders Tode einfand. Ziemlich gewöhnliche Gedanken in elegantem Latein, die da der Monsignore Capecci-Latro in seiner Elegie aussprach, aber sie gingen ihm vom Herzen. Eine ehrlich geweinte katholische Träne, gewidmet dem Andenken eines der größten Protestanten jener Epoche.

Doch lassen wir Herder selbst zum Schluß das letzte Wort für sich selbst sprechen, das Abschiedswort des Weisen. Ein rätselhaft tiefsinniges Gedicht: „Das Ich, ein Fragment", auf welches auch Julian Schmidt zuletzt in seiner meisterhaften Einleitung zu den „Ideen zur Geschichte der Menschheit" (F. A. Brockhaus: Bibliothek der deutschen Nationalliteratur, Leipzig 1869) hinweist, bringt einen Gedanken voll Erhebung und Ergebung zum Ausdruck; es ist die Verzichtleistung auf die Persönlichkeit. Hier nur die Hauptstellen:

Du gehörst nicht dir,
Dem großen, guten All gehörest du.
Du hast von ihm empfangen und empfängst;
Du mußt ihm geben nicht das deine nur,
Dich selbst, dich selbst!
Was ist von deinen zehentausenden
Gedanken dein? Das Reich der Genien,
Ein großer, unteilbarer Ozean,
Als Strom und Tropfe floß er auch in dich
Und bildete dein Eigenstes. Was ist
Von deinen zehen-zehentausenden
Empfindungen das Deine? Lieb' und Not,

Nachahmung und Gewohnheit, Zeit und Raum,
Verdruß und Langeweile haben dir
Es angeformt und angegossen, daß
In deinem Leim du neu es formen sollst
Für's große, gute All. — —
Das Ich erstirbt, damit das Ganze sei.

— — — —

Wenn einst mein Genius die Fackel senkt,
So bitt' ich ihn vielleicht um Manches, nur
Nicht um mein Ich. Was schenkt er mir damit?
Das Kind? den Jüngling? oder gar den Greis?
Verblühet sind sie, und ich trinke froh
Die Schale Lethes . . .
Den Göttern weih' ich mich, wie Decius,
Mit tiefem Dank und unermeßlichem
Vertrauen auf die reich belohnende,
Vielkeimige, verjüngende Natur.
Ich hab' ihr wahrlich etwas Kleineres
Zu geben nicht, als was sie selbst mir gab
Und ich von ihr erwarb, mein armes Ich.

Spricht hier noch der Theologe zu uns? Hat Herder in der Weihestunde, da dieses Gedicht seinem innersten Gemüt entstieg, nicht zugleich die äußeren Schalen seiner Berufsexistenz, die er sonst so peinlich gewissenhaft wahrte, mit einmal hinter sich geworfen? Es gibt für jede höhere Natur Augenblicke reinster Konzentration, Momente der Entdeckung des eigensten Selbst, Daseinsmittelpunkte — und einen solchen Moment erlebte da Herder in aller beschaulichen Stille.

Mit dieser Aufopferung des eigenen Ich ist er auch eingezogen in das Pantheon der Geister. Wohl ist Herder unsterblich, aber es ist eine unpersönliche Unsterblichkeit, welche ihm beschieden war, und die er sich auch nicht anders zu wünschen schien. Sein innerstes Wesen und Denken ist übergeflossen in das allgemeine Gedankenleben der Nachwelt; sein Ich erstarb, damit durch ihn und mit ihm das Ganze sei.

Dieses Ganze ist die deutsche Bildung, in die er sich mit allen Fasern seines Wesens hineinbildete; er war kein starker, aber ein außerordentlich weiter Geist, und so wirkt er auch ferner hinaus — gleichsam atmosphärisch — ins unbegrenzte Weite.

Die deutsche Literatur und das Bürgertum.

(Aus der Zeitschrift „Deutsche Dichtung“, XV. Band, 4.—8. Heft. 15. November 1893—15. Januar 1894. Mit wesentlichen Änderungen.)

Es mag auf den ersten Blick befremden, daß ich auf die Charakterskizze einer bedeutenden Persönlichkeit, wie jener Herders, die skizzenhafte Überschau einer Epoche, eines Literaturzustandes, folgen lasse. Gestattet wohl die Ungleichartigkeit des Gegenstandes solch eine unmittelbare Anreihung? Vielleicht doch. Die Art, wie ich zu meinen Durchblicken zu gelangen suche, dürfte eine gewisse Verwandtschaft mit Herders Betrachtungsweise der deutschen Literatur haben, so lange er noch in einem unbefangenen, nicht durch spätere Voreingenommenheit getrübten Verhältnis zu derselben stand. Freilich mit einer bescheidenen Einschränkung, wie sich's von selbst versteht. Er sah immer auf weite Strecken des Literaturganges hinaus und warf auf die Erscheinungen, die ihm besonders bezeichnend erschienen, mit raschem Blick momentane Lichter. So tat es Herder schon damals, als er erst 23 Jahre alt, seine „Fragmente zur deutschen Literatur“ (1767) schrieb, und wie im Traum den Gesamtplan einer Literaturgeschichte vor sich vorgezeichnet sah, an den damals außer ihm noch Niemand dachte . . . Dennoch blieb er, so oft er diese Aufgabe wieder anfaßte, stets nur geistvoller Skizzist, weil sich

ihm immer zu viel des Stoffes zusammendrängte, um damit irgendwie abschließen zu können. In dem freieren Vorgang des Skizzisten, soweit derselbe sich einem solchen Vorbild ablernen läßt, möchte ich ihm denn bei dieser Studie folgen, obgleich ihr Thema dem Stoffe nach ziemlich übersichtlich zu sein scheint. Dennoch gibt es auch hier Ausblicke nach allen Seiten hin.

I.

Soweit das Literaturleben von der Gegenwart aus nach rückwärts ohne gelehrte Anstrengung des Blickes sich überschauen läßt, zeigt es wie alles Lebendige und aus einer bestimmten Grundlage heraus Weiterlebende eine gewisse gleichartige Folge der Funktionen und bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen einen in den Hauptzügen ausgesprochenen stetigen Charakter.

Ein solcher tritt vornehmlich in der deutschen Dichtung vom 18. ins 19. Jahrhundert hinüber trotz aller vielfach wechselnden literarischen Programme und Tendenzen unverkennbar hervor. Er kündigt sich an in den Beziehungen der deutschen Dichtung zum deutschen Haus, der Literatur zum Bürgertum.

Eigentlich greifen diese so innigen Beziehungen noch weiter zurück. Die Anknüpfung an den Protestantismus ist hier nicht abzuweisen, weil von demselben die neuere deutsche Literatur, seitdem sie sich auf ihre Aufgaben besann, in ihrem Hauptgang Zug und Richtung unverkennbar empfing.

Luther, der schlichte Bergmannssohn, hatte die Religion in einer erneuerten Form an das Herz des deutschen Volkes gelegt, er hatte namentlich das tiefere Glaubensbedürfnis des Bürgerstandes für seine Reform gewonnen. Beweis dafür gibt die begeisterte Zustimmung der Reichsstädte, der laute Nachhall in der bürgerlichen Dichtung, namentlich bei Hans

Sachs, der Pechdraht und Kneip rasten ließ und die „Wittenberger Nachtigall“ in seinen besten Feiertagsreimen begrüßt!

Die reformatorische Tat des 16. Jahrhunderts, die Erweckung des verinnerlichten deutschen Gefühlslebens auf religiösem Boden, bereitete die Bahn für die Literaturreform, für die Erweckung des großen Gedankenlebens vor, die freilich erst weit später im 18. Jahrhundert erfolgte.

Durch die wüsten Kriegsszenen des 30jährigen Krieges, durch die Hörnerstöße und das Halali hochfürstlicher Treibjagden, durch das Theologengekläff der Altlutherischen, Kryptokalvinisten und Synkretisten, durch das Madrigalgeklingel und die albernen Kettenreime der Pegnitzschäfer, sowie den pathetisch aufgesteiften Mordspektakel eines Gryphius und Lohenstein tönte schon ein gewaltiger, zusammengefaßter Ton, der all jenes wüste Stimmengewirr überschallte: es war der Ton der Orgel vom protestantischen Kirchenchor. „Ein feste Burg ist unser Gott“ — und „Nun ruhen alle Wälder“ — „Befiehl du deine Wege“ — so klang es mächtig aus der Kirche hinaus ins Land.

Die Orgel präludiert zu der neuen, jetzt beginnenden Literaturperiode. Das geistliche Lied bewahrt die religiös zusammengefaßte Kraft der deutschen Poesie — allerdings noch in gebundener, strenger Form. Paul Gerhardt (geb. 1606, † 1676), der Kirchenlieddichter, ist neben Paul Fleming der gehaltvollste Lyriker der Zeit. Aber fast alle Poeten, bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, größere wie kleinere, tragen ihren schuldigen Tribut an das geistliche Lied ab. Sehr bald wird aus diesen endlosen Beiträgen für das evangelische Gesangbuch allerdings ein erbaulich-dünner Brei, an welchem neben altlutherischer Orthodoxie auch Herrenhutertum und Pietisterei mitquirlten.

Umdichtungen von Psalmen gehen zwischendurch: wie die von Joh. Andr. Cramer in den Bremer Beiträgen,

Joh. Adolph Schlegel, dem Vater der beiden Romantiker, Giseke u. a.

Gellert, der richtige Erbauungsdichter für den Philister, erklärt es in der Vorrede zu seinen geistlichen Oden und Liedern ausdrücklich für eine Pflicht der Dichter, „die Kraft der Poesie vornehmlich den Wahrheiten und Empfindungen der Religion zu widmen". Bei Lessing meldet sich der Schalk an, als er an Gleim auf dessen Verlangen die geistlichen Lieder Gellerts mit den Melodien Emanuel Bachs sendet. „Werden Sie mir nur nicht zu fromm daraus! Ich hoffe zwar, daß Sie sie nur der Musik wegen kommen lassen. Und insofern wünsche ich fröhlichen Gebrauch."

Klopstock, der alles hochfeierlich nahm, entwirft eine ganze Theorie des Kirchenliedes, kommt aber vor lauter Intentionen zu keinem natürlichen Ton, der den Insassen des Kirchenstuhls sangesgerecht wäre. Wieder schreibt Lessing an seinen Freund Gleim: „Was sagen Sie zu Klopstocks geistlichen Liedern? Wenn Sie schlecht davon urteilen, werde ich an Ihrem Christentum zweifeln, und urteilen Sie gut davon, an Ihrem Geschmack. Was wollen Sie lieber?"

Weiterhin faßten es der Reihe nach mehrere Pastoren als Berufstätigkeit auf, geistliche Lieder zu dichten, oder mindestens die Gesangbücher neu zu redigieren; so Ehrenfried Liebich, Z. Sam. Dieterich, Chr. Neander, Zollikofer u. a. Hier und da leuchtete ein wirkliches Stück Poesie auf, wie in dem Abendlied von Matth. Claudius: „Der Mond ist aufgegangen" u. s. f. Immerhin vermittelte das Gesangbuch, das sowohl dem öffentlichen Gottesdienst wie der häuslichen Andacht diente, zwischen Kirche und Haus, und das geistliche Lied als solches zwischen Theologie und Poesie.

Erbauung ist ein tiefsitzendes Bedürfnis, das mit bürgerlich-ehrbarer Gesinnung innig zusammenhängt. Diese

unterscheidet überhaupt nicht genau zwischen religiöser Erbauung und erhöhter poetischer Stimmung, und so wurde auch literarisch zwischen beiden kein Unterschied gemacht. Dies gilt zunächst von jener Epoche, welche Klopstock beherrschte; aus solcher Stimmung ging die Messiade hervor, das große episch-lyrische Erbauungsbuch in zwanzig Gesängen.

Gewiß fand der begeisterte Dichter die „wenigen Edlen, die teuren, herzlichen Freunde des liebenswürdigen Mittlers", an die er seinen Gesang im Eingang des „Messias" richtet, unter den Lesern des deutschen Bürgerstandes; der Typus eines solchen Klopstockverehrers war jener Rat Schneider, der Hausfreund bei Goethes Eltern, von dem uns dieser in „Wahrheit und Dichtung" (2. Buch) erzählt. Er war ein geschäftstätiger Mann, welcher wenig las; aber diese so natürlich ausgedrückten und so schön veredelten frommen Gefühle hatten den übrigens trockenen Geschäftsmann in solcher Art gewonnen, daß er die ersten zehn Gesänge als das herrlichste Erbauungsbuch betrachtete und solches alle Jahr einmal in der Karwoche, in welcher er sich von allen Geschäften zu entbinden wußte, für sich im Stillen durchlas und sich daran fürs ganze Jahr erquickte. Es war eben Poesie für die häusliche Andacht, dem frommen Bürgersinn durchaus zusagend, welche die Messiade in so ergiebigem Maße darbot: aber zugleich war's die erste höhere Idealwelt der neuen Dichtung, die hier der Sänger vom Palmenhügel Sionas dem deutschen Leser aufschloß. Das kleine komische Nachspiel, welches sich zwischen dem Knaben Goethe und seiner Schwester daheim auf dem Schemel hinter dem Ofen abspielte, während der Chirurg den Vater einseifte, ist wohl bekannt, aber man mag sich immer gern daran als an eine grundlustige, anmutig erzählte Episode erinnern.

II.

Wir befinden uns eben inmitten der Zopfzeit. Es war sicherlich nicht die schlechteste Zeit des deutschen Geisteslebens, trotz mancherlei anhängender Beschränkung. Die französische Allongeperrücken-Periode in der Literatur nimmt sich höchst stattlich aus — von Racine und Boileau bis auf Voltaire hinab — in Deutschland drückte aber die Staatsperrücke zu schwer aufs Gehirn; dieser Druck machte zuweilen borniert.

Man sehe sich nur diese Hofpoeten, die Canitz und Besser, man sehe sich ferner Se. Magnifizenz, den Herrn Rektor Johann Christoph Gottsched an! Der Deutsche ist ein ungeschickter Repräsentationsmensch, und das Perrückenproblem der Literatur gelang ihm schlecht. Ein starkes deutsches Gehirn dachte unter der Perrücke, jenes des großen Leibnitz, der sich auch weltmännisch in die Bedingungen der Zeit schlau hineinfand; musikalisch vertrug sich der strenge Kontrapunkt und der gemessenst musikalische Stil eines Händel und Sebastian Bach mit den Allonge-Locken, aber die geniale Tonfreudigkeit eines Haydn und Mozart, nebenher auch ein bischen Musik-Philistertum gedieh erst bei Zopf und Haarbeutel.

Und vollends literarisch wurde der Deutsche erst bei sich selbst heimisch, als er sich den Zopf band. Wie er sein Haar hinten knapp zusammennahm, da faßte er auch sein Wesen zusammen, da gewann der Charakter, die Gesinnung einen strammeren Halt. Es würde uns nicht so abträglich sein, wenn uns der Zopf alleweil in gleichem Sinne hinten hinge, wie Lessing oder dem Regimentsfeldscher Schiller. Und der Zopf, heutzutage das Spottsinnbild für alle zurückgebliebenen Standpunkte, war damals sogar in gewissen Fällen das Wahrzeichen des Wagnisses, der kecken Neuerung. Nannte man doch bekanntlich den Prediger zu Gielsdorf, Joh. Heinrich Schulz, den entschiedensten Anhänger des Wolfenbüttler Frag-

mentisten, immer nur den Zopf-Schulz, weil er es gewagt, sich sogar auf der Kanzel von der Perrücke zu emanzipieren.

Was verlangte man nun weiter in der Zopfzeit von der Literatur, und wie erfaßte sie ihre nächsten Aufgaben?

Erbaut war bereits der biedere Leser, und sollte es noch fernerhin werden: nun wünschte er aber auch Belehrung und Moral. Das Nützliche stand dem Bürgersinn näher als das Gefällige und Schöne: er taxierte den Wert der Dichtung nach dem Lehrnutzen.

Wieder stellte da zuvörderst Christian Fürchtegott Gellert seinen Mann. Er bestieg in Leipzig die Lehrkanzel und hielt moralische Vorlesungen, zwischendurch erzählte er für Alt und Jung seine Fabeln. Man weiß, wie populär er dadurch wurde und welche Schar von Fabulisten in seine Fußstapfen trat. Eine ganz ansehnliche Menagerie wurde für die Fabel eingefangen — Tiere mit altklug-didaktischen Physiognomien, denen lauter Moral und Lebensklugheit von der Schnauze troff. Auf lange Zeit hinaus blieben „Phylax, der so manche Nacht Haus und Hof getreu bewacht" und jener „Bär, der sich sein Brot ertanzen mußte", vertraute Haustiere der deutschen Bürgerliteratur.

Die Fabel wurde gründlich gepflegt, theoretisch untersucht wie das geistliche Lied, ja noch weit eingehender; Lessings scharfspähender Verstand gefiel sich besonders darin, die Theorie der Fabel zu ergründen. Gellerts Fabeln sind redselig, mit Behagen moralisierend, jene von Lessing geistreich knapp, epigrammatisch zugespitzt, wohl zu geistreich für den literarischen Hausgebrauch dieser Gattung. „Es gefiel mir auf diesem gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral," sagt er in der Vorrede zu seinen besten, den prosaischen Fabeln; gleichwohl bedeuten dieselben nur eine Versuchsstation für ihn, ein vorbereitendes Exerzitium für Produktionen höherer Art. Weitere Fabulisten, mehr oder minder metiermäßig, sind Magnus

Gottfried Lichtwer, G. K. Pfeffel, Fr. Wilh. Zachariä u. A.; später folgt noch Ab. Em. Fröhlich nach. Die moralisch abgerichteten, lehrhaft-klugen Tiere waren auf lange hinaus nicht zum Schweigen zu bringen.

III.

Das eigentliche Lehrgedicht, der Sermon in Versen, die raisonnierende Verstandesdichtung ging neben der Fabelproduktion einher. Die deutsche Literatur hat im 18. Jahrhundert einen hoch aufgespeicherten Schatz didaktischer Wohlweisheit aufzuweisen.

Albrecht von Haller kommt hier zuerst in Betracht, mit einem gedankenhaften Ernst, der sich freilich mit Form und Inhalt gleicherweise abmüht: er wollte — wie er sagt — „in seinen nach dem englischen Geschmacke eingerichteten Gedichten dartun, daß die deutsche Sprache keinen Anteil an dem Mangel philosophischer Dichter hätte.“ So trug er denn seine moralphilosophischen Ansichten in sorgsam nachgefeilten Reimen vor, und lieferte von 1729 bis in die dreißiger Jahre hinein neben dem beschreibenden Gedicht „Die Alpen“ seine versifizierten Abhandlungen: „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben“, „Die Falschheit menschlicher Tugenden“, „Verdorbene Sitten“, „Über den Ursprung des Übels“.

Hagedorn, der Dichter des muntren Seifensieders, nahm auch das didaktische Geschäft munterer und leichter, lehnte sich einmal an Pope, das andere Mal an Horaz, und dozierte in gefälligem Plauderton seinen Philistern etwas vor.

Lessing, der den ganzen literarischen Prozeß von damals mitmachte, um ihn stufenweise zu verdauen und zu überwinden, hat gleichfalls eine Reihe von Lehrgedichten begonnen, aber nicht zu Ende geführt; sie stehen unter den

Fragmenten von 1753. Da wäre ein Bruchstück aus einem Gedicht „über die menschliche Glückseligkeit", ein anderes „Über den jetzigen Geschmack in der Poesie", ein auf breitere Anlage weisendes Fragment „Über die Religion", und eine besonders beachtenswerte didaktische Epistel an Herrn Marpurg: „Über die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen, besonders der Poesie und Tonkunst". Trotz des Rokoko im Vortrag und der Reimweise begegnen wir in so vielen Stellen dem scharfen, hellen Blick Lessings; er ist nur für kurze Zeit, und auch da versuchsweise, nicht professionsmäßig, unter die didaktischen Schulmeister gegangen, doch hat er Anderes und Eigeneres zu lehren, als jene.

Besonders überraschend, ja herausfordernd lautet die Ansprache in der Epistel an Herrn Marburg, den damals vielgenannten Verfasser des „Kritischen Musikus", so einen Klein-Gottsched der Tonkunst:

Der du für dich und uns der Töne Kräfte kennst,
Maß, Gleichheit, Ordnung, Wert im Reich der Schalle lehrst,
Denkst, wo man sonst nur fühlt, und mit der Seele hörst,
Dein Ohr nicht kitzeln läßt, wenn du nicht weißt, warum,
Dem schwere Schönheit nur Lust bringt und Meistern Ruhm —
Freund, sprich, soll die Musik nicht alle Welt ergötzen?
Soll sie's, was soll man sie nach strengen Regeln schätzen?

Und nun über die Musik ins allgemeine Bereich der Kunst, zunächst in die Poesie hinausgehend, sagt Lessing:

Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,
Ist, was er ist, durch sich; wird ohne Regeln groß.
Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weiser sicher,
Er schöpfet aus sich selbst. Er ist sich Schul' und Bücher.
Was ihn bewegt, bewegt; was ihm gefällt, gefällt.
Sein glücklicher Geschmack ist der Geschmack der Welt.
Wer fasset seinen Wert? Er selbst nur kann ihn fassen.
Sein Ruhm und Tadel bleibt ihm selber überlassen.
Fehlt einst der Mensch in ihm, sind doch die Fehler schön,
Nur seine Stärke macht, daß wir die Schwäche sehn.

Es ist doch gut, daß sich hier Lessing einmal didaktisch auftat. Er hat, weil es ihm ebenso durch die Zeilen lief, klar herausgesagt, was das Genie sei, und das muß man sich ein für allemal merken. Nur ein Schritt, und wir sind bei Schiller. Es genügt ein rascher Blick auf die letzten Distichen seines Gedichtes „Der Genius":

Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von dir!
. . . . Was du tust, was dir gefällt, ist Gesetz;
Und an alle Geschlechter ergeht ein göttliches Machtwort;
Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen;
Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,
Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

Ein Gedankensprung vom Jahre 1753 bis zu 1795! Denn so weit liegen die Gedichte Lessings und Schillers in der Zeit auseinander, und gehören doch zusammen, wie Vorgedachtes und abschließend Gedachtes, wie alles geistig Fruchtbare, ob es Aussaat oder Ernte sein mag. —

Doch Lessing selbst, obgleich einer der größten Lehrer der deutschen Nation, sprach sich bereits in der nächsten Zeit nach seinen eigenen didaktischen Fragmenten, mit Entschiedenheit gegen die lehrhafte Redseligkeit in der Dichtung, gegen die Didaktik als literarische Gattung aus.

Schon 1755 hat er die Grenzscheide zwischen Poesie und philosophischer Doktrin scharf gezogen, und damit auch jene Art der Lehrgedichte von Hallerscher Abkunft, die nichts weiter als Einkleidungen abstrakter Begriffsreihen in das Gewand gebundener Rede waren, aus dem Gebiete der Dichtung gewiesen. Dies geschah in dem „Vorläufige Untersuchung" überschriebenen Abschnitt zu der mit Moses Mendelssohn gemeinsam abgefaßten Schrift: „Pope ein Metaphysiker". Ein System metaphysischer Wahrheiten und die sinnliche Rede

der Poesie (oder die poetische Kunstform) — so sagt dort Lessing — widersprechen einander gegenseitig. Auch Lucrez und seinesgleichen seien nur Versemacher im besseren Sinne, aber keine Dichter; ein Gedankensystem könne man in metrische Form und in Reime bringen, aber ungeachtet der metrischen Form werde daraus kein Gedicht.

Dies war sehr richtig und scharfsinnig bemerkt — aber trotzdem wurde in der deutschen Dichtung (wenn auch in höherem Sinn) fortgelehrt: denn Lehren und Belehrtwerden war und blieb einmal ein unabweisbares Hausbedürfnis der Deutschen. Wie steigert sich mit und durch Lessing selbst der mächtige Lehrtrieb der deutschen Literatur bis zu seinem Nathan dem Weisen, dem großen Religionslehrer des humanistischen Glaubens! Lessing hat da gezeigt, daß die didaktische Tendenz auch der dramatischen Form sich bemächtigen könne; hatte es vorher nur Lehrgedichte gegeben, so bot er hier der Nation ein lehrhaftes Drama, in welchem allerdings der didaktische Zweck und das rein menschliche, herzbewegende Interesse sich völlig die Wage halten.

Goethe spricht sich um sehr viel später (1825) über das Lehrgedicht ziemlich ablehnend aus:

„Es ist nicht zulässig, daß man zu den drei Dichtarten: der lyrischen, epischen und dramatischen, noch die didaktische hinzufügt. Dieses begreift Jedermann, welcher bemerkt, daß jene drei ersten der Form nach unterschieden sind, und also die letztere, die von dem Inhalt ihren Namen hat, nicht in derselben Reihe stehen kann. Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren wert wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen wie aus dem Leben. Die didaktische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik; deshalb sie sich denn bald der einen, bald der anderen nähert, auch mehr oder weniger dichterischen

Wert haben kann; aber sie ist, sowie die beschreibende, die scheltende (d. i. satyrische) Poesie, immer eine Ab- und Nebenart, die in einer wahren Ästhetik zwischen Dicht- und Redekunst vorgetragen werden sollte." (Dieser Goetheschen Weisung sind in der Tat die Ästhetiker von Hegel bis auf Fr. Th. Vischer getreulich gefolgt.) Goethe fügt in der höflichen Ausdrucksweise seines Altersstils, die ohne innere Neigung doch immer Zugeständnisse macht, folgendes bei: „Dem näher und billig Betrachtenden fällt sogleich bei, daß die didaktische Poesie um ihrer Popularität willen schätzbar sei ... Und nun hätte der ästhetisch-sittlich-historische Lehrer ein gar schönes Feld, in diesem Kapitel Ordnung zu machen ..."

Der Altmeister schien inzwischen vergessen zu haben, wie viel er selbst und sein großer Freund Schiller früher gelehrt hatten, nicht schulmeisterlich, sondern hochpoetisch, nicht in mühseligem Raisonnement, sondern in beschwingtem Gedankenzuge ... Er selbst trug in „Adler und Taube" die poetischste der Fabeln nach, er trat in den Gedichten „Das Göttliche" — die „Grenzen der Menschheit", „Gesang der Geister über den Wassern", „Meine Göttin" auf den höheren didaktischen Boden. Und wie schleift sich der Dialog der „Iphigenie", des „Torquato Tasso" in die feinsten Facetten der Sentenzenweisheit hinaus! Selbst Faust, der sein Magistertum so gründlich satt hat, belehrt, weil er es trotzdem nicht lassen kann, freilich ohne sonderlichen Erfolg, seinen Famulus Wagner — als dieser in der Kunst des Vortrags etwas profitieren möchte:

Such' er den redlichen Gewinn,
Sei er kein schellenlauter Tor! —

Sogar Mephistopheles hat ein unverkennbares Bedürfnis zu dozieren. Er führt sich als fahrender Scholast mit einer Art Teufelsdidaktik ein, er trägt uns die Theologie der Hölle vor: „Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs Alles war" — und wie er zum zweiten Mal als edler Junker

wiederkommt, da liest er Faust ein Privatissimum über praktische Lebensphilosophie in seinem Sinn: und weil der Teufel einmal in lehrhafter Stimmung ist, setzt er dann seinen Vortrag in der Szene mit dem Schüler parodistisch fort. Auch der Teufel, wenn er deutsch redet — und er versteht am allerbesten nach allen literarischen Urkunden deutsch — kann vom alten deutschen Schulgebrauch des Lehrens und Meisterns nicht lassen.

Der Pfarrer in „Hermann und Dorothea“ ist Didaktiker von Beruf, in jedem Wort, das er spricht, lehrhaft, geistreich-erbaulich, und der Bürgergesinnung, auf die er persönlich einwirkt, ohne je ins Dogmatische zu fallen oder nüchtern zu moralisieren, durchaus eine höhere Stimmung verleihend. In seinen älteren Tagen wird Goethe immer mehr beschaulich-didaktisch. Auch die zarte Sünderin Ottilie in den „Wahlverwandtschaften“ muß uns aus ihrem Tagebuch heraus weiblich-sinnig belehren. Jarno in Wilhelm Meister ist eine durchaus dozierende Natur, deren Belehrungsdrang namentlich in einigen Gesprächen der „Wanderjahre“ fast aufdringlich hervortritt. Ein didaktisches Treibhausprodukt ist schließlich die „pädagogische Provinz“ in den Wanderjahren, auch wieder eine der Altersparadoxien Goethes.

Ganz unschätzbar ist aber die lang aufgesammelte Spruchweisheit unseres größten Dichters in den „Sprüchen in Reimen“ und den „zahmen Xenien“, dann in den sieben Abteilungen der Sprüche in Prosa (Maximen und Reflexionen). Welche Lebens-Ernte! Was für ein voller Speicher von wohl geworfelten Fruchtkörnern! Goethe zeigt sich hier als gnomisches Genie ersten Ranges, als echter Weisheitsökonom, denn nur aus so guter Wirtschaft kann dieser konzentrierte Inhalt „guter Lehr“ hervorgehen.

Und Schiller wiederum ist ein Lehrer der deutschen Nation geworden, ganz verwandt im Inhalt, aber verschieden

in der Art der Wirkung. Die höchsten Resultate der Einsicht, die er mitzuteilen hat, wirken auf den Willen und die Gesinnung, jene Goethes auf das überschauende Verständnis; die Schillersche Dichterweisheit ist überzeugungsvoll, pathetisch, jene von Goethe überlegen-kontemplativ. Schillers philosophische Dichtungen: „Die Künstler", „Ideal und Leben", „Das Glück" bezeichnen den Höhepunkt didaktischer Inspiration, wo alle Sprödigkeit des Gedankenstoffes in der aufschlagenden Flamme der Begeisterung geschmolzen und bewältigt erscheint. Schiller lehrt weiter in seinen großen Tragödien, er ist philosophisch-lehrhaft in seinem Wallenstein, ohne seine Pflicht als Dramatiker dabei irgendwie zu versäumen, der Chor in der „Braut von Messina" spricht durchgehends eine aus den Situationen der Handlung abstrahierte, ins Allgemeine emporgeführte Lebensanschauung aus — aber der tragischen Stimmung gemäß in ernste Schicksalsschauer getaucht. Der „Spaziergang", den sich Hebbel noch auf seinem bitteren Schmerzenslager vorlesen ließ, enthält in knapper Form eine kondensierte Geschichtsphilosophie, doch in goldenem poetischen Rahmen gefaßt. „Das Lied von der Glocke" — das höchst populäre Seitenstück zum Spaziergang, welches die Hauptmomente der bürgerlichen Existenz so zusammenfaßt, wie jene andere, höhere Dichtung die des großen Kulturganges — muß sofort in gebührenden Ehren genannt werden. Es ist so recht das Ehrengeschenk der deutschen Dichtung an das Bürgertum. Und der Meister Glockengießer ist auch überzeugter Didaktiker, wie er es gleich im Anbeginn ausspricht:

Den schlechten Mann muß man verachten,
Der nie bedacht, was er vollbringt.
Das ist es, was den Menschen zieret,
Und dazu ward ihm der Verstand,
Daß er im innern Herzen spüret,
Was er erschafft mit seiner Hand.

IV.

Die häuslich-bürgerliche Gesinnung war zunächst durch die deutsche Dichtung erbaut, dann auch belehrt worden; nun kam auch das Verlangen nach weicher Gemütsbewegung, mäßiger Erschütterung und Rührung hinzu. Diesem Bedarf sollte die Bühne genugtun. Und hier kam dasjenige, was man ihr auf lange hinaus zumutete und wozu sie sich auch willfährig hergab — diese unablässige Wiedergabe dessen, „was recht populär-häuslich und bürgerlich ist“ — vielfach in scharfen Konflikt mit den höheren Literaturbestrebungen.

Nirgends war es schwieriger als in Deutschland, nach Beseitigung des falschen, auf Stelzen hinwandelnden Pathos das echte Pathos im großen Sinne auf der Bühne durchzusetzen. Warum? Weil der Bürger, der brave Alltagsmensch, den Schulhelden mit vollem Erfolg in der Dramatik abgelöst hatte, und das Rührende, das vom eigentlich Tragischen so weit absteht, zur unbedingten Herrschaft auf dem Theater gelangt war. Nicht allzu schwer war die Alexandriner-Tragödie der Gottschedschen Schule aus dem Sattel zu heben, in welchem sie niemals fest saß — aber es kostete den größten Aufwand von Energie und literarischer Überzeugung, um dem gehaltvollen Jambendrama Goethes und Schillers, und der Nachfolge desselben den Bühnen-Einfluß zu gewinnen. Es handelt sich hier um keine bloße Formfrage: die Jambendiktion unserer größten Dichter war die Schrittbewegung des höheren dramatischen Ganges, und von dessen Begriff kaum zu trennen.

Zunächst herrschte aber der Prosadialog ganz uneingeschränkt auf der deutschen Bühne. Die sogenannte Natürlichkeit der damaligen Schauspielpraxis verlangte durchaus die Prosa, und so kam es, daß die Darsteller jener Zeit überhaupt keine Verse sprechen konnten, weil sie es nicht wollten.

Dies führte zu den seltsamsten Konsequenzen. Joh. Fr. Ernst Albrecht, ein gewöhnlicher literarischer Handwerker, Arzt und Buchhändler dazu, eine Zeitlang auch Theaterdirektor in Altona, schrieb die „Mitschuldigen“ von Goethe unter dem Titel „Alle strafbar“ in Prosa um; zu derselben Prozedur mußte sich auch Schiller auf Andringen des Schauspielers Reinecke bei seinem Don Carlos entschließen, als derselbe 1787 in Leipzig auf die Bühne kommen sollte und dann am 29. August jenes Jahres wirklich zuerst von Schröder gespielt wurde. Besagter J. F. E. Albrecht gab dann noch später: Hamburg 1808 jene Prosa-Bearbeitung heraus zu allfälligem weiterem Bühnengebrauch.

Wie doch im höheren Sinn angebahnte Literaturrichtungen nicht selten degenerieren! Lessing stand bekanntlich für das bürgerliche Drama ein; aber der gute Weizen, den er da aussäete, erstickte weiterhin zwischen dem Unkraut, welches in den Erzeugnissen solcher handfester Bühnenschriftsteller, wie Gustav Fr. W. Großmann, Christoph Bretzner und Konsorten aufschoß. Er selbst strebte als Dichter wie als Dramaturg nach Natur in starker und voller Bedeutung, nicht nach Natürlichkeit im platten Sinne; er entwickelte die sittlichen Keime, die tiefer wurzelnd im deutschen Bürgertum lagen, in seinem Major von Tellheim, seinem Odoardo Galotti (der nur dem Theaternamen nach ein Italiener ist) zu einem Ernst der Gesinnung, zu einer hochgespannten, grundsätzlichen Strenge, die der gewohnheitsmäßigen Empfindung des Publikums nahezu befremdend erscheinen mochte. Daher denn auch die Reaktion. Die Zimmerdekoration, welche für Lessings Stücke aufgestellt worden war, blieb stehen — aber man richtete sich fortan innerhalb derselben behaglicher ein, rückte Tisch und Stühle näher zum Ofen, und machte sich's auch in den Gesinnungen bequem. Immer mehr setzte sich jener flache, biedermännische Theatergeschmack, der zugleich an

einer empfindsamen Bühnenmoral sein Wohlgefallen fand, als jener Normalzustand fest, wie ihn Goethe im 13. Buch von „Wahrheit und Dichtung" bereits aus seinen früheren Jugendeindrücken heraus charakterisierte. In der Eckhof-Schröderschen Epoche beherrschten — wie er uns erzählt — durchwegs solche Stücke das Repertoir, „die dem ehrbaren Bürger- und Familiensinn gemäß waren; ... alle brachten den Wert des mittleren, ja des unteren Standes zu einer gemütlichen Anschauung, und entzückten das große Publikum". Zur Ergänzung wäre in den kleineren Aufsätzen Goethes über Theater und dramatische Poesie (erster Artikel: „Deutsches Theater") folgende Auseinandersetzung beizuziehen:

„Zu dieser Zeit, als der seichte Geschmack" (hier ist Gottsched gemeint) „den deutschen Schauspieler zu zähmen und die privilegierten Spaßmacher von den Brettern zu verbannen suchte, fingen die Hamburgischen Pfarrer und Superintendenten einen Krieg gegen das Theater überhaupt zu erregen an." (Dies tat insbesondere mit allem fanatischen Eifer und Geifer der aus Lessings theologischen Streitschriften wohlbekannte Hauptpastor Joh. Melchior Goeze.) „Es entstand schon vorher die Frage, ob überall ein Christ das Theater besuchen dürfe; und die Frommen waren selbst unter einander nicht einig, ob man die Bühne unter die gleichgiltigen (Adiaphoren) oder völlig zu verwerfenden Dinge rechnen solle ... Dieser Streit, der mit vieler Lebhaftigkeit geführt wurde, nötigte leider die Freunde der Bühne, diese der höheren Sinnlichkeit" (wohlgemerkt im ästhetischen Sinne) „eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie behaupteten, das Theater könne lehren und bessern und also dem Staat und der Gesellschaft unmittelbar nützen. Die Schriftsteller selbst, gute wackere Männer aus dem bürgerlichen Stande, ließen sich's gefallen und arbeiteten mit deutscher Biederkeit und geradem Verstande auf diesen Zweck los, ohne

zu bemerken, daß sie die Gottschedsche Mittelmäßigkeit durchaus fortsetzten, und sie, ohne es selbst zu wollen und zu wissen, perpetuierten. — Noch Eines hat sodann auf die fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmäßigkeit des deutschen Theaters gewirkt. Es ist die ununterbrochene Folge von drei Schauspielern, welche, als Menschen schätzbar, das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten und deshalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Gebilligten, Anständigen oder wenigstens scheinbar Guten hinzogen. Eckhofen, Schrödern und Ifflanden kam hierin sogar die Tendenz der Zeit zu Hilfe, die eine An- und Ausgleichung aller Stände und Beschäftigungen zu einem allgemeinen Menschenwerte durchaus im Herzen und im Auge hatte. Die Sentimentalität, die Würde des Alters und des Menschenverstandes, das Vermitteln durch treffliche Väter und weise Männer nahm auf dem Theater überhand."

V.

So befand sich denn, wie uns hier dargelegt wird, eine Zeit über der deutsche Bürger in einem seltsamen Zwiespalt zwischen dem numerierten Kirchenstuhl und dem gleichfalls numerierten Sperrsitz im Theater, über welchen schließlich der Schauspieler selbst hinüberhalf, indem er mit dem Pfarrer um die Wette sich auf's Predigen legte. August Wilhelm Iffland war ganz der Mann für dieses Mittleramt: er, der schon als Knabe die Predigten, die sich sein Vater abends von ihm vorlesen ließ, im theatralischen Rollencharakter den Eltern vordeklamierte, dann weiter selbst zwischen dem Berufe des Landpredigers und des Schauspielers schwankte, bis endlich die Bühne — freilich in einem anderen Sinn, als Lessing es von sich sagte — ihm zur Kanzel wurde. Seine tugendhaften

Charaktere stattete er gern mit predigtartigen Reden aus; schon in den Titeln seiner Stücke: „Bewußtsein", „Das Gewissen", „Selbstbeherrschung", „Dienstpflicht", „Der Mann von Wort", „Scheinverdienst" ꝛc. kündigt der Theaterzettel von den Straßenecken herab die Moral an; für gemütliche Befriedigung bürgen weitere Titel: „Vaterfreude", „Das Vaterhaus", „Hausfrieden" u. s. f. Die Kollisionen und Verwicklungen in dieser eingeschränkten Welt waren oft recht ernsthaft, wenn sie auch zuletzt unter weicher Rührung beigelegt wurden. In dem ländlichen Sittengemälde „Die Jäger" dreht es sich um nichts Geringeres, als um Mordverdacht; in dem Lustspiel „Der Herbsttag" bedroht ein adeliger Wüstling das Glück einer bürgerlichen Familie, aber ein jovialer alter Magister stellt sich als Retter ein; in dem Schauspiel „Die Advokaten" handelt es sich um Testamentserpressung und unmündige Waisen, die Gefahr laufen, um ihr Erbe gebracht zu werden; bei dem Familiengemälde „Verbrechen aus Ehrsucht" zeigt schon der Titel an, in welch naher Beziehung das rührende Drama Ifflands zur Kriminalistik stand. Der Nachschlüssel und das Stehlen gehörten in das Rührstück, den Dolch und den Totschlag überließ man gerne der Tragödie; wenn die letztere oft zum Schaffot hinanstieg, so strich das bürgerliche Schauspiel nicht selten am Zuchthaus hin: aber an der Besserungsfähigkeit besonders von jugendlichen Verbrechern zweifelte der Biedermann niemals.

Nachdem Iffland genug moralisiert hatte, begann inzwischen August v. Kotzebue wieder zu demoralisieren — doch stets mit einer gewissen Schlauheit und Vorsicht, immer die empfindsamen Herzen streichelnd; so verherrlichte er die „edle Lüge", so entwickelte er ferner einen eigenen Theaterbegriff der edelsinnigen Liederlichkeit, wie denn bei ihm alte Wollüstlinge, z. B. Graf Klingsberg der Vater unfehlbar auch durch Wohltätigkeit glänzen u. s. f. Er studierte geradezu

die immer zunehmende Schlaffheit der Gesinnungen jener Tage und erfand alle denkbaren Beschönigungsmittel für dieselben; er legte sich denn — wie bekannt — vornehmlich und mit außerordentlichem Erfolg auf eine teils platte, teils lüsterne Komik im Lustspiel, das er immerhin, wie auch der Praktikus Laube demselben nachrühmt, „durch wendungskecken, muntern Dialog belebt hat". Bei aller Beliebtheit im Publikum mußte wohl Kotzebue von der literarischen Seite her gar häufig den Vorwurf der Immoralität vernehmen; er hielt sich aber durch seine Routine in tugendhafter Rhetorik, über die er nach Bedarf mit schlauer Täuschung verfügte, für hinreichend gesichert, und erwiderte ganz zuversichtlich: „wenn man ihm Sittenlosigkeit andichte, so könne er nur sagen: daß in dem dicksten Bande von Predigten nicht mehr Moral enthalten sei, als in seinen Schauspielen, die übrigens nicht so langweilig seien, als jene". Das Theater-Parterre jener Epoche, und die anderen Ränge dazu, fühlten sich, wie gesagt, mit Kotzebue in voller Übereinstimmung. Niemals hat die flache Mittelmäßigkeit der weitesten Kreise so sehr ihren Dichter gefunden, der mit ihr so lange von der Bühne herab im kordialsten Einvernehmen sich verständigt hätte.

Um so bemerkenswerter ist es, daß gerade Goethe, der erste Vertreter und Wächter der höheren literarischen Anschauung es über sich brachte, Kotzebue nach seiner praktisch-theatralischen Bedeutung noch in jenem Zeitpunkte relativ anzuerkennen, als derselbe bereits in dem höchst unsauberen Verein mit Merkel als offener Widersacher Goethes sich aufgetan hatte. „Ich erwähne" — so sagt er in dem Artikel über Kotzebue in den „biographischen Einzelnheiten" — „daß nebst gar manchen Anderen, die meiner Wirksamkeit widerstrebten, sich Einer besonders zum Geschäft macht, auf jede Weise meinem Talent, meiner Tätigkeit, meinem Glück entgegenzutreten." Nun spricht er sich aber weiter über „diesen

Einen", statt ihn polemisch zu züchtigen, folgendermaßen aus: „Gehe ich seine schriftstellerischen Wirkungen durch, so vergegenwärtige ich mir mit Vergnügen heitere Eindrücke einzelner Stellen, obschon nicht leicht ein Ganzes weder als Kunst- noch Gemütsprodukt . . . mich jemals anmuten und sich mit meiner Natur vereinbaren konnte. Sehr großen Vorteil hat mir dagegen seine literarische Laufbahn in Absicht auf Übung des Urteils gebracht . . . er hat mir Gelegenheit gegeben, manche Andere, ja das ganze Publikum kennen zu lernen. Ja, was noch mehr ist, ich finde noch öfters Anlaß, seine Leistungen, denen man Verdienst und Talent nicht absprechen kann, gegen überhin fahrende Tadler und Verwerfer in Schutz zu nehmen. Betrachte ich mich nun gar als Vorsteher eines Theaters und bedenke, wie viele Mittel er uns an die Hand gegeben hat, die Zuschauer zu unterhalten und der Kasse zu nützen, so wüßte ich nicht, wie ich es anfangen sollte, um den Einfluß, den er auf mein Wesen und Vornehmen ausgeübt, zu verachten, zu schelten, oder gar zu leugnen."

Dieses „Bekenntnis", welches Goethe eben abgelegt hat, bezeichnet er aber sofort „als ein aus einem verklärten Egoismus entsprungenes Mittel", das er mit Vorteil angewendet habe, „um die unangenehmste von allen Empfindungen aus seinem Gemüt zu verbannen: kraftloses Widerstreben und ohnmächtigen Haß". Bei einer solchen Deutung können wir darüber kaum im Zweifel bleiben, daß jene Anerkennung doch nur sehr bedingt zu nehmen sei.

VI.

Aus diesem Bühnenflachland, in welchem zuletzt Kotzebue der ganzen Breite nach herrschte, erhob sich wohl zu stolzer, wolkenumkreister Höhe „der deutsche Parnaß" mit seinem klassischen Drama, um aber auf der anderen Seite wieder sacht in die gemütliche Niederung hinabzufallen.

Schiller irrte gewiß, wenn er in einem Briefe an Goethe (vom 31. August 1798) auf eine dahin lautende Nachricht aus Hamburg konstatieren zu können vermeinte, daß das Gefallen am Familiengemälde und namentlich an den Ifflandschen Stücken dieser Gattung nachzulassen beginne. „Unwahrscheinlich ist es nicht, daß das Publikum sich selbst nicht mehr sehen mag; es fühlt sich in gar zu schlechter Gesellschaft . . . Das lange Begaffen eines Alltagsgesichts muß endlich ermüden.“ Es ermüdete aber noch lange nicht; Schiller selbst war jedoch damals des apollinischen Siegesgefühls voll, dem Marsyas der Trivialität wirklich das Fell abgezogen zu haben. Als er mit dem ganzen Kraftaufgebot seines dichterischen Vermögens die Wallenstein-Trilogie schuf, glaubte er zuversichtlich, jetzt habe er jene Kunstform des Dramas errungen, die dem großen Wendepunkte „an des Jahrhunderts ernstem Ende“ an Würde und Bedeutung entsprechen sollte.

Die neue Ära, die die Kunst Thaliens
Auf dieser Bühne heut beginnt, macht auch
Den Dichter kühn, die alte Bahn verlassend,
Euch aus des Bürgerlebens engem Kreis
Auf einen höhern Schauplatz zu versetzen,
Nicht unwert des erhabenen Moments
Der Zeit, in dem wir strebend uns bewegen!

Doch das Publikum kümmerte sich nicht sonderlich um den „erhabenen Moment“ und den „höheren Schauplatz“; das im Parterre erbgesessene Philistertum gab den Anspruch nimmer auf, seine eigenste kleine Welt — trotz Marquis Posa, Egmont und Wallenstein — in stets wiederholter, kleinlichster Abspiegelung auf dem Theater wiederzufinden. Dagegen richtete Schiller mit seinem geistvollen Spott in den Xenien und der Parodie „Shakespeares Schatten“ nichts aus. Der Theaterphilister läßt sich bewitzeln, verspotten, von den literarisch Überlegenen auf alle erdenkliche Weise schlecht behan-

deln, aber er besteht auf seinem Geschmack und seinem Repertoir, und setzt beides auch durch. Man ließ immerhin Schiller von seiner Höhe herab schelten: „Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren, und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist“ — und blieb trotzdem in der Gesellschaft der Sekretäre und Husarenmajore, sowie der Amtmänner, Justiziäre, Stabschirurgen, Magister und Pächter. Schiller erhob die satyrische Geißel und nahm die Sache nach seiner Art pathetisch: die Satyre ist ja der zornige, der pathetische Witz. Goethe, auch dort beschaulich, wo ihm manches tief mißfiel, beschmunzelte jenen trivialen Zustand mit leichter Ironie, ohne sich sonderlich aufzuregen. In seinem Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters (im Mai 1821), einer seiner bedeutsamsten Gelegenheitsdichtungen, kommt er unter den verschiedenen Formen des Schauspiels auch auf das „Familiengemälde“ zu sprechen:

> Ein Bürger kommt — auch der ist gern geseh'n!
> Mit Frau und Kindern häuslich eingezwängt,
> Von Grillenqual, von Gläubigern gedrängt,
> Sonst wack'rer Mann, wohltätig und gerecht,
> Nach Freiheit lechzend, der Gewohnheit Knecht:
> Die Tochter liebt, sie liebt nicht, den sie soll,
> Ein muntrer Sohn, gar mancher Schwänke voll,
> Und was an Oheim, Tanten, dienstbaren Alten
> Sich Charaktere seltsamlich entfalten;
> Das Alles macht uns heiter, macht uns froh,
> Denn ungefähr geht es zu Hause so.
> Und was die Bühne künstlich vorgestellt,
> Erträgt man leichter in der Werkelwelt;
> Die Toren läßt man durcheinander rennen,
> Weil wir sie schon genau im Bilde kennen.

Goethe hat sich in alles Tatsächliche zu fügen verstanden, auch in der Entwickelung des deutschen Theaters nach der eben bezeichneten Seite hin. So feierte er am 9. Mai

1815 gemeinsam Schillers und Ifflands Angedenken am Weimarer Theater. Er fügte dem Schauspiel des letzteren: „Die Hagestolzen" ein Nachspiel an, in welchem die Iffländschen Figuren in Goethes gehobener Sprache weiter reden; darauf ließ er Schillers inszenierte „Glocke" folgen, um dann die Feier mit dem bekannten, unvergleichlichen Epilog: „Denn er war unser! mag das stolze Wort den lauten Schmerz gewaltig übertönen" (deklamiert von Mad. Wolff) abzuschließen. So setzt sich Goethe mit zwei ungleichartigen Gästen aus dem Schattenreich auseinander, die er für denselben Gedächtnisabend (Schiller zum zweiten Male in einer erneuerten Feier) zusammenlud. Er ließ sich ja auch, wie wir wissen, im Theaterrepertoir von Weimar das Regime der beiden theatralischen Bürgerkönige, Iffland und Kotzebue, ohne Widerspruch gefallen.

Da, wo Goethe so leicht hinwegging, wollen wir die alten, weiterhin abgestumpften Gegensätze nicht wieder wachrufen. Aber ein Gedanke drängt sich unwillkürlich auf: welchen Weg hätte wohl die dramatische Produktion in Deutschland genommen, wenn Schiller nach einem so starken, aus der Tiefe des damaligen Lebens gegriffenen Trauerspiel, wie „Kabale und Liebe", eine Zeitlang beim bürgerlichen Drama geblieben, oder wenigstens so lange dabei ausgedauert hätte, bis bei begabten Nachfolgern eine energischere Fassung dieser so wichtigen Gattung gesichert worden wäre? Vielleicht würde dadurch viel von der redlich gemeinten Verflachung des Ifflandtums, und der unredlichen der Kotzebuerei abzulenken gewesen sein. Aber solche Erwägungen: „wenn dies geschehen wäre, wenn jenes nicht" — sind müßig, von dem Verständnis des wirklich Geschehenen ablenkend, in der Geschichte sowohl, wie auch speziell in der Literaturgeschichte. Dennoch drängt sich jene Erwägung neuerdings auf, als ob sie nicht ganz abzuweisen wäre. Schiller ist von „Don Carlos", eigentlich schon von „Fiesco" an in die höhere Bahn des

historischen Dramas eingetreten; doch genau genommen, hat er diese Gattung nur durch seinen individuellen Beruf getragen und fast für sich allein literarisch kreiert. Es ist uns nur zu wohl bekannt, welch schattenhaften Verlauf die weiteren, unabsehbaren Versuche im historischen Drama mit wenigen Ausnahmen hatten, bis sie endlich die große Totenkammer und Literaturgruft der deutschen Dramatik füllten. Die Linie nach der starken Weiterführung des bürgerlichen Dramas hin war abgerissen; wir finden die von dem jungen Schiller fallen gelassenen Fäden erst sehr spät wieder aufgenommen: etwa in „Maria Magdalena“ von Friedrich Hebbel, oder im „Erbförster“ von Otto Ludwig. Es war ein ernstes Versäumnis der ersten Talente, diese wichtige Gattung den Routiniers und den schriftstellernden Schauspielern ganz und gar zu überlassen. Ein tiefer gefaßter Lebensinhalt hätte dann in das bürgerliche Drama gebracht werden können; der Weg des Pfadfinders Lessing wäre dann bei stärkerer Fühlung mit den dramatisch gestaltbaren Existenzverhältnissen des deutschen Bürgerwesens in rechter Weise fortgesetzt worden — kurz gesagt: wir hätten ein markiges, bürgerliches Drama von klassischem Wert erhalten können, neben welchem immerhin die Tragödie der „höheren Richtung“ auch gedeihen mochte. Es war ein Fehler der Ersten und Großen in unserer Literatur — ich betone es nochmals — etwas so Wesentliches verabsäumt zu haben. Man kann die Wahl der Produktion auf die verschiedensten Stoffe lenken — und wie rasch beweglich z. B. Schiller in dieser Wahl sich zeigte, wissen wir aus dem Briefwechsel mit Körner und Goethe. Wann wäre gegen die Darstellung bürgerlicher Zustände vom literarischen Standpunkte etwas einzuwenden gewesen? Nur gegen die flache und triviale Auffassung solcher Sujets muß man sich mit Fug und Recht erklären. Hätten sich die Besten dieses Gebiets (wenn auch nicht ausschließend) bemächtigt, und dabei auch die ästhe-

tische Norm dieser Produktion festgestellt, dann wäre sie von der Invasion der gemeinen Praxis minder bedroht gewesen. Es ist der größte strategische Verstoß des sogenannten „vornehmen" Standpunktes in der Literatur, eine exponierte Stellung „ohne Deckung" zu lassen. Wie oft hat Goethe, der sonst so vornehme Theaterleiter von Weimar, der Trivialität gegenüber kapitulieren müssen und es leider, wie es scheint, ohne besonderen inneren Kampf getan!

VII.

Eines dürfen wir jedoch in dem Gesamtbilde der Epoche nicht aus dem Auge lassen. Wenn das bürgerliche Schauspiel immer wieder die Prosa des Alltagslebens kopierte, so wurde eben von Goethe die Übertragung der poetischen Rechnung vom Drama zum Epos hierin gar herrlich besorgt. Auf dem reifsten Höhepunkt seines dichterischen Schaffens gab er in „Hermann und Dorothea" — als deutscher Homeride — jene unvergleichlich gemütvolle Schilderung bürgerlich-häuslicher Existenz in epischer Form, allerdings mit dem von Wettern durchblitzten Hintergrunde des tiefernsten Zeitalters und seiner gewaltigen Erschütterungen. Wohl hatte er die Anregung dazu — doch ohne jenen Hintergrund — durch das häuslich-idyllische Friedensbild der „Louise" von Joh. Heinr. Voß empfangen, und gesteht dies in der Widmung seiner Dichtung auch offen ein:

Deutschen selber führ' ich euch zu, in die stillere Wohnung,
Wo sich nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht;
Uns begleite des Dichters Geist, der seine Louise
Rasch dem würdigen Freund, uns zu entzücken, verband.

Goethe verlieh nun in seinem Gedicht dem schlicht vorgeführten, kleinprovinzialen Bürgerdasein den echtesten epischen Adel, indem er die Naturgrundlagen seiner Existenz mit hohem

Dichtersinn darlegte, und befreite so das rein gezeichnete Bild desselben von jener Kleinlichkeit, welcher es sofort in der herkömmlichen dramatischen Behandlungsweise des bürgerlichen Schauspiels verfallen wäre. Karl Töpfer hat übrigens mit der Handfertigkeit des Bearbeiters nachträglich jene Kleinlichkeit hinzubesorgt, indem er „Hermann und Dorothea" zu einem „idyllischen Familiengemälde" für die Bühne zurichtete, welches bei all dem z. B. auf dem Wiener Burgtheater vom November 1820 bis Juni 1877 doch 33mal über die Bretter ging. —

Wie ließe es sich auch sonst verkennen, daß selbst unsere höhere klassische Dichtung mit der Basis der bürgerlichen Existenz deutlich zusammenhängt? „Deutsche Dichtung und deutsches Haus" — es klingt allenthalben durch, es ist ein Leitmotiv unserer Literatur, immer wieder sich ankündigend, stets neu auftauchend. Trotz wiederholter Ablehnung des bürgerlichen Durchschnittsgeschmacks haben Goethe und Schiller treu und pünktlich ihre poetische Opfergabe auf den Altar des deutschen Hauses gelegt. Ein nicht herausgeschriebenes, bürgerliches Drama edleren Ranges liegt latent in ihren höchsten Schöpfungen. Gar leicht läßt sich dies aufweisen.

Selbst der unstete Faust empfindet für Augenblicke das volle Wärmegefühl der Häuslichkeit, als er in Gretchens reinliche Stube tritt, und sich in den hohen ledernen Sessel am Bette wirft.

> Wie oft, ach! hat an diesem Väterthron
> Schon eine Schar von Kindern rings gehangen!
> Vielleicht hat, dankbar für den heil'gen Christ,
> Mein Liebchen hier, mit vollen Kinderwangen,
> Dem Ahnherrn fromm die welke Hand geküßt . . .

Und nun die reizend-naive Schilderung von Gretchens häuslichem Schaffen bei dem Spaziergang in Marthens Garten!

Weiterhin noch andere Bilder: das Kindergedränge um Werthers Lotte; dann Klärchen mit ihrer Mutter in der niederländischen Bürgerstube; auch die häuslich-geschäftige Marianne in den „Geschwistern". Und wenn wir auf „Götz von Berlichingen" zurückgreifen: wie ist hier das Hauswesen auf der Burg von Jaxthausen mit seinen intim anheimelnden Zügen liebevoll ausgemalt — voran Elisabeth, die herzenstapfere deutsche Hausfrau, in deren Bild sich Goethes Mutter zu erkennen glaubte!

Auch bei Schiller klingt das Familienpathos deutlich durch. Obgleich er, nachdem er „sein Flügelroß am Königsschloß von Madrid angebunden", sich ganz und gar dem historischen Drama zugewendet hatte, meldet sich trotzdem eine nachbarliche Beziehung zum bürgerlichen Drama unverkennbar an. So befinden wir uns im 3. Akt von „Wallensteins Tod" bei der großen Abschiedsszene des Max Piccolomini durchaus auf dem Boden eines Familienstücks, trotz des Aufmarsches der Pappenheimer Kürassiere und alles Soldatenlärmens draußen im Lager. Es handelt sich doch nur um einen Gemüts- und Pflichtenkonflikt zwischen dem Vater, der liebenden Tochter und dem geliebten Freund, wenn auch auf dem Untergrund der großen militärischen Staatsaktion. — Wenn wir hier vor dem vollen Ernst der tragischen Peripetie stehen, entwickelt sich vorher das Liebesverhältnis zwischen Max und Thekla in den „Piccolomini" ebenso wie in einem bürgerlichen Schauspiel; namentlich spielt hier die Gräfin Terzky mit ihrer Gelegenheitsmacherei für die Liebenden die richtige Tantenrolle. „Wo ist sie?" — „Sehen Sie nur recht in jene Ecke, ob sie hinterm Schirme nicht vielleicht versteckt" . . . „Da liegen ihre Handschuh! Ungütige Tante! Sie haben Ihre Lust d'ran, mich zu quälen." Ist das nicht, um Schiller gegen Schiller zu zitieren, doch auch „recht populär, häuslich und bürgerlich?" Aber sonst noch wirkt bei unserem Dichter über-

all der Familienstandpunkt herein. Das Bild wohlbestellter Häuslichkeit — freilich unter drohend umzogenem Himmel — tritt uns besonders in „Wilhelm Tell" entgegen: das Hauswesen Stauffachers z. B. mit den „gefüllten Scheuern, dem aus schönem Stammhaus gezimmerten Haus" hat fast die Detailierung der epischen Farbe, die uns in Goethes „Hermann und Dorothea" so sehr anmutet und erfreut.

VIII.

Unsere vorangegangenen Betrachtungen über die deutsche Hausgesinnung, welche in den populären Bühnenstücken des 18. Jahrhunderts zunächst zum Ausdruck gelangte, bedürfen noch der Ergänzung nach einer andern Seite hin. Dies führt uns wieder einige Schritte zurück.

Es mag auf den ersten Blick auffallen, daß in jener Zeit, da man im Theater sich ganz wie zu Hause fühlen wollte, gerade die Bühnenpraktiker und Schauspieler, welche für den Bedarf der Bühne auch die Feder führten, so viel in Übersetzungen und freien Bearbeitungen aus der Fremde herbeiholten. Bei näherer Prüfung ist aber nichts Auffälliges dabei, und die Erklärung dieser Erscheinung läßt sich leicht geben.

Der Zweck solcher Bearbeitungen war ein durchaus praktischer: die möglichst umfassende Erwerbung von dankbaren Rollen. Friedrich L. Schröder (1744—1816) war der Hauptbearbeiter im achtzehnten Jahrhundert; ein Schauspieler voll Gestaltungstriebes, lugte er nach allen Seiten aus, um passendes Spielmaterial für sich und die Kollegen zu gewinnen. Die einheimische Produktion für dasjenige, was man hinter der Rampe am liebsten spielte und vor derselben am liebsten ansah, war immer noch nicht genug ergiebig; so galt es denn, sich anderswo umzusehen. Und man fand anderswo,

was man brauchte, wenn man entschlossen zugriff: vorerst in der englischen, wohl auch in der spanischen Theaterliteratur; es kam nur darauf an, auch die Form zu finden, in welcher man es daheim brauchen konnte. Schröder kleidete alle Stücke, die er dem Auslande entlehnte und nach seiner Weise adaptierte, in den deutschen Bürgerrock und zudem in das intime Hauskleid deutscher Bürgermoral und landesüblichen Biedersinnes, wobei nicht ausgeschlossen war, daß ein und das andere Mal nach einem Schlag auf die goldene Dose ein lüsternes Schnippchen dazwischen fuhr. Seine Tendenz war einfach diese, das bürgerliche Schauspiel, die Hauptgattung der deutschen Bühnen, aus den fremden Bühnen-Literaturen tunlichst zu vervollständigen, um auf diesem Wege ein nach Möglichkeit reichhaltiges Spielrepertoir zu erzielen. Was von Haus just kein bürgerliches Schauspiel war, aber doch elementare Keime hierfür enthielt, wurde wohl oder übel verbürgerlicht; der Lokalton, die kulturhistorische Eigenart wurden schonungslos weggewischt; die Verstandes- und Gemütsprosa des 18. Jahrhunderts setzte sich breit und behaglich an die Stelle der spezifischen Poesie der Originalform. Die Aufgabe, welche sich der Bearbeiter ausdrücklich stellte, bestand vornehmlich in dem Hinwegarbeiten des poetisch bezeichnenden Kolorits; die farblos-schlichte Zeit der Haarbeutel-Dramatik verlangte von allem und jedem, das ihr assimiliert werden sollte, vorerst eine solche Entfärbung. Es mag dies schon darum hervorgehoben werden, weil jene Tendenz in einem so scharfen Gegensatze zu den modernen Absichten der Bearbeitung und Inszenierung steht, welche meistens alle Sorgfalt an die genaue Herstellung des ursprünglichen Kolorits wenden.

All' diese Stücke, so verschieden ihre Herkunft war, traten dann, vermöge der gleichartigen Technik der Bearbeitung, ganz uniform in Reih und Glied des einheimischen Repertoirs. Die matte Weichherzigkeit des Rührstücks, die Ent-

nervung alles dramatischen Ernstes, die in der ganzen Gattung lag, durchzog auch jenes aus der Fremde annektierte Repertoir. Es ist ganz merkwürdig, in welchem Grade dieser Routine nicht nur die Umkleidung, sondern selbst die innerste substantielle Veränderung der fremden Dramen gelang, wie unfehlbar dieselbe aus Sujets von Calderon, von Beaumont und Fletcher ꝛc. (sonst mit ziemlicher Beibehaltung der ursprünglichen Fabel) das reinste deutsche Haus- und Bühnenphilistertum herauszupräparieren verstand. So wird z. B. in Schröders „Amtmann Graumann“ (nach Calderons „Richter von Zalamea“) die spanische Kernfigur des Großbauern und Alkaden Pedro Crespo zu einem biederen Justizbeamten, und Don Lope de Figurroa (hier General von Stern) zu dem wohlbekannten militärischen Knasterbart, dem brummig-braven Polterer in Uniform, wie er, als überlieferter Typus in dem damaligen Rollenregister stand. Er läßt sich auch bei Schröder sogleich eine Pfeife stopfen; das Dampfen gehört mit dazu. Im ersten Auftritt sitzt des Amtmanns Tochter Luise, Calderons Isabel, in einer Ecke des Zimmers und spinnt, während Marianne, ihre Muhme, Manchetten näht; alles recht häuslich und bürgerlich.

So geht es durch das ganze Repertoir, ob es nun aus eigenen Erzeugnissen oder aus solchen Bearbeitungen bestand. Die Väter sind lehrhaft und moralisierend, Frau und Töchter sehen gelegentlich nach der Küche oder beschäftigen sich mit Handarbeit, ehe die Verwickelungen und die erregten Szenen sich einstellen. Der Strickstrumpf insbesondere ist sehr wichtig für das deutsche Schauspiel der älteren Mode. Sogar bei Goethe kommt er einmal zu Ehren, ja geradezu tendenziös. Das politische Drama: „Die Aufgeregten“ beginnt in dieser Weise:

Ein gemeines Wohnzimmer. Nacht. Luise an einem Tische, worauf ein Licht, einen vollendeten gestrickten Strumpf in die Höhe hal-

tend. „Wieder ein Strumpf! Nun wollt' ich, der Onkel käme nach Hause; denn ich habe nicht Lust, einen anderen anzufangen. Er bleibt heute ungewöhnlich lang ... Was die Revolution Gutes oder Böses stiftet, kann ich nicht beurteilen; soviel weiß ich, daß sie mir diesen Winter ein paar Strümpfe mehr einbringt. Die Stunden, die ich jetzt wachen und warten muß, bis Herr Breme nach Hause kommt, hätt' ich verschlafen, wie ich sie jetzt verstricke ..."

Die technische Bedeutung der „weiblichen Arbeit" für das Konversationsstück würde eine nähere Untersuchung verdienen. Auf das Strumpfstricken, das Abwickeln des Garns folgte weit später der salonfähige Stickrahmen, die Broderie, welche noch immer — auch im französischen Gesellschaftsstück — ihre Geltung behauptet.

IX.

In der weiteren Originalproduktion des deutschen Schauspiels und Lustspiels erhielt sich mit unglaublich zäher Lebenskraft die alte, nach Iffland und Kotzebue erlernte Praxis bis in unsere Tage. Unter den Stücken Karl Töpfers, auch eines literarischen Schauspielers, gehört das lange hinaus beliebte Rührstück der feuchtesten Sorte: „Zurücksetzung" ganz der Ifflandschen Tradition an; die Lustspiele: „Der beste Ton", „Ferien nach Vorschrift", „Die Einfalt vom Lande", „Rosenmüller und Finke", „Der reiche Mann oder die Wasserkur" (worin La Roche bis in seine letzte Zeit so gerne spielte) stammen ebenso unverkennbar aus der Kotzebueschen Schule. Wir älteren Leute sind noch bei diesem Repertoir aufgewachsen, um es freilich damals schon als antiquiert zu empfinden. — Eine Dame hoher fürstlicher Herkunft, die Prinzessin Amalie von Sachsen, mit dem Pseudonym: A. Heiter (geb. 10. August 1794, gestorben 18. September 1870), richtete sich nach Ifflandschem Brauch in ihren dilettantisch wohlgemeinten Stücken völlig bürgerlich-bescheiden ein, und bezog in denselben fast nur Mansardenwohnungen. Das jetzige

Geschlecht ist beim Kommerzienratsstück aufgewachsen; ein eleganteres, behäbiges Hauswesen bildet in der Regel die Grundlage desselben. Wohl sind die Figuren durch wiederholte Aufstellung in ähnlichen Situationen immer typischer geworden; und wenn sich auch ab und zu ein frischeres Talent bemüht, an denselben die allzu kenntlichen Spuren der Abnützung teilweise zu beseitigen und sie durch einzelne, beobachtete Züge aufzufrischen, so kommt es doch nicht zu einer wirklichen und ganzen Neubelebung. Der Schauspieler, der dergleichen zu spielen gewohnt ist und es auch nicht ungern tut, mag zusehen, wie weit er es aus eigenen Mitteln in der Individualisierung weiter bringt.

In verschiedenen Graden oberflächigerer oder mehr verfeinerter Behandlung ging die durchschnittliche Schauspielware, mit welcher die deutsche Bühne gewöhnlich ihren Tisch zu decken pflegte, seit mehreren Dezennien diesen Weg. Der grundbürgerliche, dramatisch-häusliche Praktikus Roderich Benedix schritt entschlossen mit heiterer Courage voran; mehr distinguiert, aber kaum wirksamer war daneben dasjenige, was Gustav zu Putlitz, Ernst Wichert u. a. brachten. Dann trat abermals in Gustav v. Moser der richtige Hausverwalter des deutschen Lustspiels nach alt-neuem Brauche auf. Dieser Bühnenschriftsteller hat gewisse militärisch-dramatische Verdienste: er ließ wieder den unwiderstehlichen Gardeleutnant, ob er schon „Veilchen frißt“ oder nicht, auf das Proszenium heraustreten. Am Paradeplatz und am Comptoir schlendert überhaupt schon lange das deutsche Lustspiel vorüber; einmal ist es mehr soldatisch, das andere Mal mehr kaufmännisch. In das eigentliche Lebenselement hüben und drüben greift es nicht ein, es beschränkt sich nur auf äußerliche Details für den heiteren Theatergebrauch.

Es ist von Interesse, in das Programm eines Lustspieldichters der letzten Epoche einen direkten Einblick zu gewinnen.

Ernst Wichert wurde vor nicht langer Zeit über Einladung darüber gesprächig, wie er die Aufgabe des Lustspiels auffasse.

In einem im Jahre 1893 erschienenen Buch: „Die Kunst der Unterhaltung" (herausgegeben von L. Lenz, Berlin bei G. E. Nagel), worin verschiedene Schriftsteller je über ein bestimmtes Thema in Dialogform sich ausreden sollten, läßt sich unser Autor, wie folgt, vernehmen: „Im Lauf der Jahrtausende hat sich eine gewisse Zahl komischer Typen herausgebildet. Sie ist nicht groß. Sie auch nur um eine Eins zu vermehren, ist eine große Sache . . . Das Spiel mit feststehenden Masken war vielleicht das ehrlichere. Widerspricht es unseren Gewohnheiten und empfiehlt es sich auch aus dem Grunde nicht, weil es die Individualisierung der Fabel erschwert, so ist doch in gewissem Sinn auch heute noch jedes Komödienspiel ein solches mit einer begrenzten Zahl komischer Figuren, die zwar, je nach ihrer äußeren Charakterisierung, in anderen Kostümen und unter sehr verschiedenen Namen auftreten, auch je nach Gelegenheit des Falles mit individuellen Zügen ausgestattet sein können und sollen, aber doch ihrem innersten Kern nach die nahe Verwandtschaft nicht verkennen lassen. In der bürgerlichen Komödie sind es zudem immer die Familienbeziehungen, aus denen sich die Konflikte ergeben, und die wichtigste Frage wird stets bleiben, ob sie sich bekommen, oder wie die Irrungen beseitigt werden, die ein Herzensbündnis zu trennen drohen." — Dies wäre denn Wicherts Auseinandersetzung über das „deutsche Lustspiel", die weiter darauf hinausläuft, daß lediglich „durch veränderte Kombinationen der vorhandenen Elemente" neue Lustspiele entstehen und ohne Unterlaß entstehen können, „wie auf den Feldern des Schachspieles mit zwei und dreißig Puppen von nur sechserlei verschiedener Art eine unbegrenzte Zahl von Partieen gespielt werden kann, deren keine der anderen gleicht". Es ist immerhin bemerkenswert, mit wie viel Offenheit und

Behagen der sonst vielgeschätzte Bühnendichter dieses Stück fast trivialer Dramaturgie in dem Salon einer Frau Kommerzienrätin zum besten gibt, welcher auch eine solche Auffassung ganz verständlich und plausibel erscheinen mag.

Bei einer so äußerlich mechanischen Lösung des Lustspielproblems kann aber weder die Charakteristik, noch der Konversationston gedeihen. Das lebendige Lustspiel bedarf des regen Zusammenhangs mit den realen, gesellschaftlichen Verhältnissen; es fristet nicht seine Existenz durch Kombination, es erneuert und verjüngt dieselbe aus dem Erlebnis und der Beobachtung. Das Haus wird — wenn auch nicht mit vollem Recht — als etwas längst Bekanntes hingenommen, die Gesellschaft muß aber stets neu studiert werden. Es ist ein unschätzbarer Vorzug, den man längst an den Lustspielen Eduard Bauernfelds gewürdigt hat, daß es in der Tat „Stücke aus der Wiener Gesellschaft" sind, daß sie auf dem wirklichen Parkettboden gewisser Wiener Salonkreise, und nicht in dem verallgemeinerten Philisterheim des deutschen Lustspiels, in der unbenannten „kleinen Residenz", oder der irgendwo belegenen „deutschen Provinzialstadt" spielen. —

XI.

Wir sind jetzt ganz unversehens nahe an die Gegenwart vorgerückt — und müssen denn schließlich noch einmal recht weit in die Biedermannszeit zurückgehen, sei es auch nur, um von ihr endgiltig Abschied zu nehmen.

Dem Familiengemälde, das sich auf der Bühne abspielte, trat dazumal der Familienroman zur Seite, welchen man daheim noch bei dem bescheidenen Schein der Talgkerze las. Er war in jenen Tagen (neben dem Ritter- oder Räuberroman) die weltliche Hauspostille belletristischer Andacht für lange Winterabende. Das Lang- und Breitziehen

des gemütlich Alltäglichen, die weichlich-matte Auffassung aller Lebensverhältnisse wurde in den massenhaft gelieferten Erzeugnissen dieser Gattung gleichfalls nach ziemlich übereinstimmender Praxis kultiviert. Aus jenem alten, schon vermoderten Leihbibliotheksbestand hebt sich wohl als bessere Ausnahme das bürgerliche Sittenbild: „Herr Lorenz Stark“ von J. Jak. Engel (geb. 1741, gest. 1802) heraus, in dessen Hauptfigur derselbe seinem Großvater Brasch ein ehrendes Andenken setzen wollte. K. Goedecke gibt über dieses „Charaktergemälde“, welches zuerst in Schillers Horen (1795) erschien, folgendes zutreffende Urteil ab: „Engel hat darin alles vereinigt, was ihn im einzelnen auszeichnete: Richtigkeit der Beobachtung, Lebendigkeit des Dialogs, der mitunter geradezu dramatisch wird, schalkhaften Humor und ruhiges Ebenmaß der Ausführung; allerdings ist der Konflikt zwischen Vater und Sohn weder tief gegriffen noch leidenschaftlich ausgeführt und von einer über das bürgerliche Kleinleben hinausreichenden Idee tritt nirgends eine Ahnung hervor.“ (Grundriß z. Gesch. d. deutschen Dichtung, II. Bd., S. 1125.) Der eigentliche Vertreter der bezeichneten Gattung war aber August Lafontaine (geb. 1758, gest. 1831), der so recht den weinerlichen Familienroman kreierte und sein ihm treu bleibendes Publikum unermüdlich weiter rührte. Schon die Titel seiner Romane sprechen diese Tendenz aus: „Die Gewalt der Liebe“ — „Gemälde des menschlichen Herzens“ — „Familiengeschichten“ — „Sittenspiegel für das weibliche Geschlecht“ u. s. f. Lafontaine hielt sich in der Art seiner Darstellung zwischen Iffland und Kotzebue in unbestimmter Mitte, doch in näherer Beziehung zu dem ersteren, was die Wahl der Gegenstände und den Zug ihrer Behandlung betrifft. Koberstein urteilt über ihn mit Schonung, wenn er (Geschichte der deutschen Nationalliteratur, Ausgabe von K. Bartsch, Band IV, S. 224) sagt: „Der Mangel an einem gediegenen und reinen

sittlichen Gehalt in dem Dargestellten ist bei Lafontaine weit mehr auf eine ihm eigene weichliche Gefühlsmoral und eine gutmütige Nachsicht gegen die Schwächen des menschlichen Herzens zurückzuführen, als auf eigentliche Grundsatzlosigkeit, wie bei Kotzebue." Weit bedenklicher wirkte jedenfalls der spätere Heun-Clauren (geb. 1771, gest. 1854) auf seine weitverbreiteten Leserkreise; da er fruchtbar und dazu langlebig war, gab sein Einfluß aus. Er war zunächst Fachmann in der Methode, die Einbildungskraft von Menschen, die sich in einem engen Lebenskreise bewegen, durch allerlei Reizmittel zu kitzeln, und den Gefühlsdusel, untermischt mit Lüsternheit, ohne Unterlaß zu nähren. Gar scharf eifert Wilhelm Hauff in der „Kontroverspredigt über Clauren und den Mann im Monde" (welchen Roman er wohl in parodistischer Absicht geschrieben, der aber — weil zu gut kopiert — trotzdem als echter Clauren gelesen wurde) gegen die nichtswürdigen literarischen Trugmittel, durch welche sich dieser Schriftsteller seine außerordentliche Popularität erschwindelte. Freilich gilt die heftige Erregung Hauffs ebenso dem Publikum selbst. „Ich weiß wohl, daß Ihr ihn heimlich im Herzen traget, Ihr Nähermädchen, Putzjungfern, selbst auch Ihr sonst so züchtigen Bürgerstöchterlein; auch Ihr, die auf etwas Höheres von Bildung und Geschmack Anspruch machen wollt, Ihr Fräuleins mit und ohne Von, Ihr gnädigen Frauen und andere Mesdames. Ich weiß, daß er das *A* und das *Ω* Eurer Literatur geworden ist, Ihr Schreiber und Ladendiener, daß Ihr ihn beständig bei Euch habt, und wenn der Prinzipal ein wenig beiseite steht, ihn schnell aus der Tasche holt, um Eure magere Phantasie durch einige Ballgeschichten, Champagnertreffen u. dgl. anzufeuchten . . ." Er sei nun einmal der Mann des Tages! Was richten gegen ihn Schiller und Goethe aus? Jener sei zu groß und stark, dieser zu vornehm. Dem Publikum geht einmal nichts über „Mimili, eine Schweizer-

geschichte", die doch so angenehm, so natürlich und so reizend ist!

Heutzutage sind wir weit weg von Clauren, aber die belletristische Nickelmünze, die er zuerst ausgeprägt hat, ist jetzt noch — wenn auch in anderer Währung — im Umlauf. So manche Familienjournale pflegen noch immer mit Vorliebe und Erfolg jene Sorte von Belletristik, welche trotz des modernen Zuschnitts in gewissen Verwandtschaftsgraden auf Claurenschen Ursprung zurückgeführt werden kann.

XI.

Wir wären nun daran, die Ergebnisse unserer Betrachtungen zusammenzufassen. Eines muß uns da bei der Vergleichung nach außen hin auffallen. Andere Literaturen haben gelegentlich ihre bürgerlichen Epochen: in der deutschen ist dieses Element von vornan konstitutiv. Es bestimmt den Grundton unserer Literatur sowohl in den leiseren Schwingungen der Empfindung, wie in der deutlicheren Kundgebung der Gesinnung. Es hat wohl auch, wie wir nachweisen konnten, vielfach zur Abschwächung, Hemmung und Einschränkung der Literaturtendenzen in höherem Stil geführt, und untergeordneten, aber resoluten, praktischen Talenten ohne literarisches Gewissen, welche ihre Instinkte für die nächsten Wünsche und Bedürfnisse des Publikums geschärft hatten, eine zwar transitorische, aber für die nächste Zeit doch höchst einflußreiche Popularität eingetragen. —

Dies wissen wir nun alles. Anderswo wäre aber die Zusammenstellung: „Dichtung und Haus" nicht so durchzuführen, wie eben bei uns — soweit man Häuslichkeit und Bürgertum sich zusammenzudenken gewohnt ist. In der spanischen Komödie tritt nur der Kavalier und der Grazioso auf; sie ignoriert den Bürger völlig. Auch kennt dieselbe das Haus nur

als gelegentlichen Aufenthalt, als ein Lokal mit Türen, Schränken, Hintertreppen und Verstecken, die für die Intrigue wichtig sein können — nicht aber als ein ruhiges Daheim, an welches sich irgendwie Gefühle und Gedanken knüpfen würden. Bei Shakespeare, dem doch nichts Menschliches fremd ist, tritt das Bürgertum nur einmal: in den „Lustigen Weibern von Windsor“ auf den Schauplatz, allerdings in köstlicher Charakteristik. Viel später, bis auf unsere Zeit hin, ist wohl der englische Roman auf weite Literaturstrecken behaglich durchwärmt vom Kaminfeuer wohlbestellter Häuslichkeit. In dem klassischen Roman der italienischen Literatur: „Promessi Sposi“ von Manzoni sind in schärfster Detailierung der Adel, die Bauern, der Klerus geschildert, auch die Nonnen nicht zu vergessen: doch der Bürger tritt nicht hinzu. Der Erzbischof von Mailand, der Landpfarrer Don Abondio, der brave Kapuziner, der eigentlich Vorsehung spielt, haben höchst individuelle Profile; ebenso der Seidenspinner Renzo, der gewalttätige Don Rodrigo und episodisch auch die Bravi — damit sind wir aber zu Ende.

Umgekehrt kommt das aristokratische Wesen nur sehr sporadisch, und dann selten ausreichend gekannt und beobachtet, in der deutschen Literatur zur Schilderung. Die adeligen Personen sind die entschieden schwächer gezeichneten Figuren in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“, während um die Gruppe der Schauspieler, um Philine und Mignon alles lebt. Jean Paul, der in der Beschränkung kleinlichster Lebensverhältnisse aufgewachsen war, zeigt in seinem „Titan“ eine gar merkliche Befangenheit in der Schilderung der kleinstaatlich-vornehmen Sphäre; ganz zu Hause ist er aber sofort bei Siebenkäs, Quintus Fixlein, dem Jubelsenior. Gewisse Züge besser beobachteter Vornehmheit weisen Karl Immermanns „Epigonen“ in der Schilderung des Herzogs und seines Kreises auf.

Doch darauf kommt es nicht so wesentlich an. Wir haben noch in einer wichtigen Prinzipienfrage auf den Hauptroman unserer klassischen Epoche, eben auf Wilhelm Meister zurückzukommen. Es sind doch seltsame, sehr befremdliche Lehrjahre, welche dieser Bürgersohn durchmacht, mit so großem Reiz uns auch deren dichterische Schilderung fesselt. Der Bildungsgang Meisters ist der Weg der Entbürgerlichung, es ist die Flucht aus den Voraussetzungen seiner bürgerlichen Existenz, dabei doch ohne irgend ein deutliches Ziel. Weit mehr durch Impulse von außen bestimmt, als sich selbst bestimmend, sucht er unablässig nach einer ästhetisch-freien Lebensform — und dieses Suchen führt ihn von der vagabundierenden Freiheit fahrender Schauspieler zu der vornehmen und äußerlich geregelteren Freiheit eines nicht näher zu charakterisierenden, kleinstaatlichen Adelskreises hinüber, bei dem er sein Absolutorium, seinen Meisterbrief erhalten soll. Der positive Lebensinhalt ist aber bei den Komödianten, wie bei den Adeligen in dem Roman gleich fragwürdig. Ich kann hier Julian Schmidt nur beitreten, wenn er über Wilhelm Meister (Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Erster Band. 3. Kapitel. Der Roman und das Bürgertum, S. 226) folgendes sagt: „Dieser Roman strebt in seiner Darstellung der deutschen Gesellschaft nach Allseitigkeit und doch fehlt das wichtigste Moment des deutschen Volkslebens, das Bürgertum. (Werner kann kaum als Repräsentant desselben gelten.) Die Arbeit, die sich einem bestimmten Zwecke hingibt und diesem Zweck alle Kräfte opfert, erscheint dem Ideal als widersprechend, weil sie ein Widerspruch gegen die Freiheit des Bildungstriebes ist. Nur der Adel, nur die Klasse der Genießenden, die ihre Freiheit an keinen bestimmten Beruf verpfändet, hat Teil an der Poesie des Lebens. Das Herausstreben des bürgerlichen Lebens aus seiner Sphäre droht allen Halt der Gesellschaft zu zerstören. Der

Stand, welcher ihre Grundlage bilden muß, hat den Glauben an sich verloren, und sobald wir uns dem Zauber der Darstellung entreißen, macht das drückende Gefühl der Unfertigkeit, das sich nach einer Ergänzung sehnt, ohne zu ahnen, woher sie kommen soll, einen peinlichen Eindruck. Es ist nicht allein die Zwecklosigkeit seiner Beschäftigungen, nicht bloß der unstäte Dilettantismus des Lebens, was uns an Wilhelm Meister verletzt, sondern vor allem die Leichtfertigkeit seines Verhältnisses zur Familie, die völlige Loslösung von dem Kreise, zu dem er gehört, von den Pflichten, die ihm umso ernster erscheinen müssen, da er nach dem Tode des Vaters das Haupt der Familie ist." Zuletzt weiß man nicht zu sagen, wohin der fortwährend sich entwickelnde Zögling-Meister, der ein solcher auch in den Wanderjahren bleibt, eigentlich hingehört: er fühlt nicht bürgerlich, doch noch weniger adelig, weil dazu eine Tradition gehört, die ihm abgeht. —

Goethe hat in „Hermann und Dorothea" auf bewundernswerte Weise das Kleinbürgertum verherrlicht, das an der Grenze ländlicher Verrichtungen steht — aber dem in größeren Verhältnissen tätigen Bürgertum gewann er kein Interesse der Darstellung ab. So tief der Gemütsinhalt unserer klassischen Literatur — selbst nach ihren bedeutendsten Tendenzen — im bürgerlichen Wesen wurzelt, als Lebenselement ist es ihr nicht recht gegenständlich geworden. Ein abirrender Begriff ästhetischer Vornehmheit drängte sich dazwischen, der nachträglich noch zu berichtigen ist. Das bürgerliche Publikum ist lange genug professionsmäßig gerührt oder belustigt, auf seinen niederen Alltagsgefühle hin literarisch behandelt worden; aber seinen tieferen Kern in der Darstellung herauszuarbeiten, bleibt noch eine für dieselbe zu lösende Aufgabe. Der deutsche Bürger muß sich noch selbst in der deutschen Literatur kennen und erkennen lernen. Mit Gustav Freytags Roman „Soll und Haben" ist damit ein guter Anfang gemacht; aber in

dieser Richtung soll es volleren Zuges noch weiter gehen. Wir haben uns schon seit Menschengedenken bei dem Landvolk trefflich zurechtgefunden, und eine ganze Literatur von Dorfgeschichten — zum Teil vorzüglich beobachtet, zum Teil aber auch nur als Modeartikel klug behandelt — ist seither gar üppig in die Halme geschossen. Ein gewisses Kurbedürfnis der blasierten Bildung, ein eingebildeter Drang nach Ursprünglichkeit liegt hier zu Grunde; aber bei näherer Prüfung wird man erfahren, daß da auf dem Lande auch nicht viel zu holen ist. Der Bauer heutigen Tags ist nicht mehr dorfgeschichtlich-naiv, er teilt die Selbstsucht, die Berechnung, selbst das Raffinnement mit den höheren Ständen, bringt dies aber nur in derberen, rustikalen Formen zum Ausdruck.

Es wäre nun an der Zeit, nachdem zunächst die Lebensschilderung des Romans und der Novelle entweder das Ideal der freien Bildung nach obenhin bei einem zumeist fingierten Adel, oder das Ideal der Natürlichkeit nach abwärts bei dem lieben, oft geschmeichelt gezeichneten Landvolk aufgesucht hat, endlich in der Mitte innezuhalten, und die nächstliegenden, treulich beobachteten Lebensverhältnisse der bürgerlichen Kreise wahrheitsgetreu, doch zugleich in tieferer, gehaltvoller Auffassung zu schildern. Es gilt die Einkehr ins eigene Haus! Dies bleibt auch die Losung für jede gesunde Literaturentwicklung.

Höhepunkte
auswärtiger Literatur.

G

Petrarca und Cola di Rienzo.

(„Die Presse". Im Juli 1874.)

Es war am Ostertage 1341, da Francesco Petrarca als Dichter auf dem Kapitol zu Rom gekrönt wurde — mit all der feierlichen Szenierung, wie sie das italienische Mittelalter bei solchen Anlässen liebte. Zuerst deklamierten zwölf Jünglinge aus den edelsten Familien ebensoviel Poëme, die Petrarca auf das römische Volk gedichtet; dann kam dieser selbst, geleitet von sechs angesehenen Bürgern, welche Kränze von verschiedenen Blumen trugen — zuletzt erschien der Senator Roms, Orso dell' Anguillara mit einem Lorbeerkranze auf dem Haupte. Ein Herold rief den Dichter auf. Dieser sprach ein Sonett zum Lobe der alten Römer und schloß mit dem dreifachen Ruf: Es lebe das römische Volk! Es leben die römischen Senatoren! Gott erhalte sie in Freiheit! Dann setzte der Senator dem knieenden Dichter den Lorbeerkranz, den er selbst trug, auf das Haupt — es folgte hierauf die Lobrede Stefano Colonnas auf den Neugekrönten, und das Volk rief: „Es lebe das Kapitol! Es lebe der Dichter!" Eine förmliche Urkunde, an demselben Tage ausgefertigt, bestätigte diesen ehrenvollen Akt und zum Schlusse ward darin Petrarca das römische Bürgerrecht verliehen „wegen der ausgezeichneten Gaben seines Geistes und seiner Zuneigung zu der Stadt und der Republik".

Für Petrarca war diese Dichterkrönung auf dem Kapitol mehr als eine bloße Zeremonie. Der Lorbeer, der zwischen den Ruinen der ewigen Stadt, an den Gräbern der alten Dichter, denen er so eifrig nachstrebte, für sein Haupt gewachsen war, hatte eine ganz besondere Bedeutung für seinen Begriff vom poetischen Ruhm — und der Ort der Krönung, das Kapitol, nicht minder für seinen idealen Patriotismus. Jenes schwärmerische Vaterlandsgefühl für Italien, welches alle Strophen der berühmten 16. Kanzone mit so wunderbar ergreifendem Wohllaut durchbebt, wird bei ihm nur noch feierlicher, pathetisch gemessener in Rom, das er mit dem doppelten Enthusiasmus des Italieners wie des für das Altertum begeisterten Proto-Humanisten umfaßt. Je mehr der engere Lokal-Patriotismus, die in der Kommune wurzelnde Heimatsliebe ihm, dem im Exil Gebornen, abhanden gekommen war, desto expansiver wurde sein Gefühl für das Gesamtvaterland; und die Begeisterung für die ewige Stadt, in der sich ihm Italiens Wesen zusammenfaßte, war bei ihm nur die höchste Steigerung dieses einen, entscheidenden Gefühls. Dorthin, gegen die alten Triumphbogen hinan flogen auch mit den Adlern seine stolzen politischen Wünsche, die er in seinen Episteln und Hortatorien immer wieder aussprach. Papsttum und Kaisertum könnten nur dann ihrer wahren Bestimmung wiedergegeben werden, wenn beide in Rom ihren Sitz einnähmen; nirgends als hier sei die berechtigte Stätte des Imperiums, obgleich es durch Unbilden des Geschickes verletzt und verschieden von Spaniern, Afrikanern, Griechen, Galliern und Deutschen in Besitz genommen worden sei — dort allein verbleibe es nach Fug und Recht, „auch wenn von der großen Stadt, außer dem Fels des Kapitols, nichts mehr übrig sein sollte“. So dachte und politisierte der auf eben jenem Kapitol gekrönte Dichter — und der Lorbeerkranz zierte sein Haupt zugleich als Bürgerkrone, die er sich freilich nur

durch Taten der Feder, durch literarische Idealpolitik und wohlstilisierte Gesinnungen zuvörderst verdiente.

Stets bildete Rom für ihn den idealen Hintergrund seiner politischen Betrachtungen. Von dem Parteihader, der Verderbtheit und Schwäche der Gegenwart wendete er sich zu dem Altertum hinüber, wo er Tatkraft, Vaterlandsliebe und große Gesinnung — die Tugenden alle, die in dem Italien des Trecento erstorben schienen, in den hehren Gestalten eines Horatius Cocles, Camillus, Metellus und der Scipionen verkörpert zu schauen und zu bewundern vermochte. Das gegenwärtige Geschlecht konnte nun nach einem zweifachen Straftext zurechtgewiesen werden; war ihm doch die patriotische Staatstugend des alten klassischen Italien ebenso abhanden gekommen, wie die christliche der rein gehaltenen kirchlichen Gesinnung. In Avignon, wo Petrarca so lange verweilte, hatte er gleichen, reichlichen Anlaß zu geistlicher Entrüstung, wie in Rom zu politischer Klage und Trauer. In geharnischten Sonetten, die aus einer ganz andern Tonart gehen, wie jene an Laura, knirscht er seinen Zorn aus gegen das französische Babylon, „durch dessen Hallen jetzt der Hexenreigen von Alt und Jung rase — Beelzebub voran mit Blasebalg, mit Spiegeln und mit Flammen tanzend“! (L. Geiger, „Petrarca“ S. 16.) Und die ewige Stadt, in ihren großen Erinnerungen ihm so heilig, fand er vom Papste aufgegeben wie vom Kaiser, zugleich auch verlassen von sich selbst, dem republikanischen Bürgergeist, diesem höchsten Ruhme der klassischen Vorzeit. Wie die Tempel und Triumphbogen einstürzten, die alten Paläste in Schutt fielen, in denen einst „jene ungeheuren Männer“ gewohnt, so sah er auch den moralischen Kitt niederbröckeln, der einst jene mächtige Welt zusammengehalten. Nirgends werde Rom weniger gekannt, als in Rom selbst. Und doch — ruft unser poetischer Politiker zuversichtlich aus — „wer mag daran zweifeln, daß die alte Tugend Roms sofort

wieder aufstehen wird, wenn Rom einmal anfängt, sich selbst zu kennen!"

Dieses Wort sollte nun (wie G. Voigt in seinem trefflichen Essay über Petrarca bemerkt) mit einemmale eine prophetische Weihe erhalten durch das kühne Unternehmen Cola di Rienzos. Der Geist, in dessen Namen Petrarca sprach und schrieb, stachelte jenen zur Tat auf, so verwegen als sie ein heißes Gehirn nur je geboren. Wie auf ein Zauberwort schien das alte Rom des Livius in dem neuen christlichen wieder zu erstehen; das Panier des römischen Senats und Volkes aus der Quiritenzeit wurde aufs Neue aufgepflanzt — freilich unter Meßgepränge und Glockengeläute und mit Anrufung der heiligen Jungfrau und der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Das rhetorisch gefaßte Idealbild, wie es der gelehrte Dichter für die Zwecke seiner Epistolographie aufgestellt zu haben schien, bekam durch den enthusiastischen Abenteurer eine greifbare Gestalt.

Auch ihm war das Programm seines Unternehmens zwischen den Ruinen der ewigen Stadt emporgestiegen. Er hatte sich aus Livius und Sallust, aus Valerius Maximus, Cicero und Seneca und ebenso aus den Denkmalen und alten Inschriften, die „Niemand so gut wie er zu lesen verstand", ein Bild der alten Größe und Herrlichkeit seines Vaterlandes konstruiert, das seine ganze Seele füllte. „Wo sind jene wackeren Römer?" rief er oft im Gespräche mit Freunden aus, „wo ihre erhabene Gerechtigkeit? O, könnte ich zu einer Zeit leben, wo solche Männer blühen!" Aber er war nicht minder auch Bibelphantast wie ein antiker Schwärmer, und wie er sich für seine rückschauende Begeisterung den Stoff bei den Rednern und Geschichtsschreibern des alten Rom suchte, so boten ihm die Propheten und die Apokalypse die Nahrung für die höchsten Grade seiner Exaltation und seiner prophetischen Zukunftsträume. (Papencordt: Cola di Rienzo S. 62 ff.)

Von der Rednerbühne des Notars, auf der er sich längst für seine politischen Prunkreden vor dem versammelten Volke eingeübt hatte, sprang er mit einem Satze hinüber auf die glänzende Schaubühne der Staatsaktion; er ging rasch vom Reden zum Handeln über oder vielmehr zu einer beständigen, den Sinnen imponierenden Schaustellung seiner Intentionen, die statt einer wahren politischen Tat gelten sollte. Feste gehörten zu den Hauptakten seiner Regierung, die während des kurzen meteorartigen Glanzes derselben schnell aufeinander folgten. Es fehlte dabei nicht an einer komplizierten Symbolik, an Zeichen und Andeutungen aller Art, damit sich ja das Bild der neu wiederhergestellten Republik recht deutlich dem Sinn des Volkes einpräge; dem Pomp und Ritus der Kirche schien ein ähnlicher des neu inszenierten Gemeinwesens an die Seite treten zu wollen. Cola di Rienzo war ganz außerordentlich erfinderisch darin, den Schein des Staates, den er aus seinem Hirn heraus keck auf den realen Boden Roms gestellt, durch immer neues Flitterwerk glänzender zu machen und den Eindruck der eigenen Persönlichkeit durch immer neue Titel, durch die Selbsterteilung der Ritterwürde u. s. w. zu steigern; ja er betrieb diese Äußerlichkeiten sogar weit sorgsamer, als Alles, was das Wesen und den Bestand der so fremdartig in die damalige Welt hineingepflanzten Staatsform betraf. Gleich bei seiner Erhebung auf jener wohlvorbereiteten Volksversammlung auf dem Aventin (am Rüsttage des Pfingstfestes, 20. Mai 1347) ging es ganz theatralisch her. Cola hörte von Mitternacht an bei St. Angiolo eine Reihe von Messen des heiligen Geistes, um sich den göttlichen Beistand für sein Unternehmen zu erflehen; geharnischt trat er dann nach zehn Uhr, von fünfundzwanzig Verschwornen umgeben, aus der Kirche; vor ihm trugen drei derselben je eine Fahne — die der Freiheit mit der goldgestickten Roma auf rotem Grunde, die der Gerechtigkeit, auf der St. Paulus

mit dem Schwerte, und die des Friedens, worauf St. Petrus mit den Schlüsseln zu sehen war. Nun ging es zum Kapitol — und der Staatsstreich gegen die verlotterte Aristokratie Roms vollzog sich dort ganz glatt und unter voller Zustimmung der Volksversammlung. Cola erbat sich von derselben den Titel eines Tribunen und Beschützers des Volkes, dem er selbst entsprossen sei — zugleich bezeichnete er sich als ein Werkzeug des heiligen Geistes und als plötzlich eine weiße Taube in den Lüften erschien und längere Zeit über dem Volke schwebte, wagte auch Niemand einen Augenblick daran zu zweifeln. Eine neue symbolische Umkleideszene spielte hierauf am Tage von Petri Kettenfeier (1. August). Der Tribun stellte sich da dem Volke als des „heiligen Geistes weißgekleideter Streiter" vor, der ihn an diesen Kalenden zum Ritter gemacht — nachdem er Nachts in der lateranischen Kapelle das Ritterbad in jener antiken Wanne genommen, in welcher Kaiser Konstantinus selbst die Taufe empfangen haben soll. Dann folgte das Krönungsfest am 15. August. Die Prioren und Dechanten der ersten Basiliken Roms setzten ihm nach einander mit bezeichnenden Sprüchen Kränze von Eichenlaub, Epheu, Myrthe, Olive und Lorbeern auf, die man wieder fortnahm — nur der letzte silberne Kranz blieb auf seinem Haupte. Die Blätter der anderen waren zum Teil von jenen Gesträuchen genommen, die am Bogen des Konstantin wuchsen. So sinnbilderte sich der geckenhafte Gewalthaber in kindisch-feierlicher Weise weiter, und drehte sein blankes Amtsszepter wie ein Knabenspielzeug gegen die Sonne, während sich bereits die Wetterwolken von allen Seiten über seinem Tribunat zusammenzogen.

Wie bald aber auch Cola di Rienzo auf der Schwindelhöhe des raschen phantastischen Erfolgs das Gleichgewicht der Besinnung verlor — sein erstes Auftreten warf dennoch einen Glanzschein umher, der weit über Italien hinausleuchtete und

auf die leicht hingerissenen Gemüter jener naiven Welt wie mit Zaubermächten wirkte. Ein politisches Wunder war geschehen, nicht geringer als jene kirchlichen, von denen die Legenden berichteten. In Avignon vernahm man die Zeichen, die in Rom geschahen, teils mit Erstaunen, teils mit bänglichem Unbehagen; war es doch so, „als ob der Glorienschein Roms gleichsam zum Hohne der avenionesischen Päpste aus dem längst versunkenen Heidentume wieder aufleuchten würde" (Voigt). Sehr begreiflich ist insbesondere der erste dichterische Sturm der Begeisterung, der Petrarca für den Befreier Roms erfaßte. Was er nur bei seinen Büchern geträumt, durch Cola di Rienzo schien es zur Wahrheit geworden. Er nennt ihn einen dritten Brutus, einen Camillus, einen neuen Romulus; in der neuen Republik sieht er „eine Umwandlung des öffentlichen Wesens, den Anfang des goldenen Zeitalters, eine andere Gestalt des Erdkreises". Mehr als je fühlt er in Avignon selbst die Rechte und Pflichten seines römischen Bürgerrechtes und glaubt dadurch wenigstens an dem Ruhme Colas teilzunehmen, „wenn er den Eilenden noch mehr spornen würde". „Die Freiheit ist endlich in euerer Mitte" — so beglückwünscht er die Römer in einem Schreiben, das auf dem Kapitol öffentlich verlesen wurde — „sie, welche das Süßeste und Wünschenswerteste ist, wie man am sichersten durch ihren Verlust erkennt. Genießt ihrer denn jetzt in Freudigkeit, Nüchternheit und Bescheidenheit, Gott dankend, welcher die heiligste Stadt nicht länger als Dienerin erblicken konnte, der er die Herrschaft über den ganzen Erdkreis verliehen hat." Und besonders prachtvoll klingt sein Dichtergruß in der Kanzone, die dem Cola di Rienzo selbst gewidmet ist (Spirto gentil, che quelle membra reggi). „Italia" — so singt das stolze Lied, das er an Tarpeja's Fels hinsendet — „sie schien müßig und träg, unkundig des eignen Schmerzes, in tiefer Erschlaffung fortzuschlafen — gern griff' ich ihr in's Haar,

sie aus dem tiefen Schlummer aufzuschrecken! Doch nun ist Roma, unser Haupt, Deinen Händen übergeben; so lege denn ohne Beben an ihr ehrwürdig Haar die Hand und fasse die zerstreute Flechte, daß die Gleichgiltige aus dem Schlamm sich neu erhebe! Wenn es des Mars Geschlechte beschieden ist, zu eigener Ehre die Augen aufzuschlagen, so wird die Gnade Deinen Tagen jetzt zu Teil!

Große Scipionen, Brutus, treu und bieder,
Wie ist's euch lieb, steigt ein Gerücht hernieder,
Daß würd'ge Hände eure Stadt verwalten!
Fabricius auch, den alten,
Wie freut es ihn, vernimmt er dort die Kunde
Und spricht: „Mein Rom wird wieder schön zur Stunde!“

Die peinlichste Ernüchterung folgte diesem dithyrambischen Taumel auf dem Fuße nach. Bald sieht Petrarca den Befreier Roms auf der abschüssigen Bahn des Übermuts und der politischen Torheit unaufhaltsam hinabgleiten. Die Gegner Rienzis hatten sich rasch der Vorteile bemächtigt, die er selbst in ihre Hände gespielt; die realen Mächte, gegen die er früher das Feld behauptete, der Papst sowohl, wie die Barone Roms, rückten der durch ihn kompromittierten Idealpolitik immer härter an den Leib. Petrarca, welcher damals Avignon verlassen hatte und sich nach Genua wendete, wird kleinlauter, wenn er über seinen Helden sich äußern soll. Er wendet sich nicht geradezu von ihm ab — spielt aber jetzt, auf halbem Rückzuge begriffen, die Rolle des frostigen Mahners, wie früher die des enthusiastischen Lobredners. „Er möge die Ehre, die er erworben, nicht leichtfertig zerstören, so schwer es auch sei, einen großen Ruhm unversehrt zu bewahren; er solle sich nicht dem schlechtesten Teile des Volkes in die Arme werfen, sich ohne Selbsttäuschung prüfen, was er gewesen und wohin er gelangt, und — auch für den Ruf Petrarcas sorgen,

über den bei seinem Falle auch ein gewaltiger Sturm losbrechen würde." Ein naiv vorgebrachtes Anliegen! Es steht zwar schlimm mit Dir — aber halte Dich doch so gut Du kannst — damit Du auch mich nicht kompromittierst, der ich mich zu laut für Dich erklärt habe; dies beiläufig die Meinung Petrarcas. Cola verläßt Rom gegen Ende Jänner 1348; nach einem kurzen Einsiedlerleben bei den Fraticellen in den Apenninen taucht er plötzlich, durch den Aufruf und die Weissagung eines Einsiedlers zuversichtlich gemacht, bei Kaiser Karl IV. in Prag auf, der ihn nach längerem Gewahrsam daselbst, dann bei dem Erzbischof Arnest zu Raudnitz, zuletzt an den Papst nach Avignon ausliefert. Dieser Ausgang verstimmt Petrarca tief — weniger aus persönlichem Mitleid, als wegen des unheroischen Abschlusses. Nach seinem Geschmack hätte der Tribun, statt als Bittender vor dem Böhmenkönige und als Gefangener vor dem Papst zu erscheinen, einen ruhmvollen Tod auf dem Kapitol vorziehen sollen. Vielleicht nähme er gerne aus äußeren Rücksichten etwas von dem früheren überschwänglichen Lobe Colas zurück — aber leider wird Alles sogleich weltbekannt, was der berühmte Mann schreibt! „Ohnehin," sagt er wieder mit großer Naivetät, „sei es unmöglich, das damals Geschriebene zu vertilgen; da es zur Öffentlichkeit gelangt sei, habe es aufgehört, ihm ferner anzugehören." Seien wir denn also freimütig und konsequent, halten wir trotz Papst und Kaiser unsere frühere Meinung in der Hauptsache aufrecht, da wir doch nicht mehr zurück können! Dies denkt man sich beiläufig, wenn man in einem Briefe Petrarcas aus Vaucluse an Francesco di Nello das Bekenntnis liest: „Wie auch das Ende sein mag, noch kann ich nicht anders — ich muß den Anfang bewundern!" Als die Gefahr des Todesurteils über dem Haupte Colas schwebte, da gibt sich allerdings eine tiefere, herzliche Erregung in dem bittern Ausrufe des Dichters kund: „Wahrlich, ein Verbrechen, des

Kreuzes und der Geier wert, daß es einen Römer schmerzte, wenn er seine Vaterstadt, die dem Rechte nach die Herrin Aller ist, als die Magd der elendesten Menschen sah!"

Es kam aber nicht so schlimm. Cola di Rienzo, dem man wohl doch nicht ernstlich ans Leben wollte, wurde nach längerer, immer gemilderter Haft zuletzt freigelassen. Offenbar suchte man einen Vorwand, dem Prozesse eine günstigere Wendung zu geben; es verlautete, Cola sei losgesprochen worden, weil er ein hochberühmter Dichter sei und es verbrecherisch scheine, einen Mann, der so heilige Studien treibe, zu verletzen. Da kommt auf einmal Petrarcas literarische Eitelkeit, obgleich er froh sein sollte, den von ihm einst bewunderten Mann nach jedem beliebigen Motiv freigesprochen zu sehen, in die kleinlichste Erregung. Also Cola Rienzi wäre auch Poet — und ein hochberühmter dazu. Das ist zu stark! Wozu wäre ich denn in Rom gekrönt worden? Ich bin Dichter — ich . . . „aber Cola ist nur ein sehr beredter Mann, in seiner Kunst erfahren, gewandt im Überzeugen — er liest alle Dichter; aber deswegen darf er ebensowenig ein Dichter genannt werden, als etwa ein Schneider, aus dem Grunde, weil er das von einem Schneider verfertigte Gewand trägt . . ."

Die vorläufig günstige Wendung in dem Schicksal Rienzis hing mit einem Umschlag der Politik in Avignon zusammen. Innozenz VI., der Nachfolger von Klemens VI., an den früher Cola ausgeliefert worden war, dachte ernstlich an die Wiederherstellung der päpstlichen Gewalt in Rom, und der staatskluge Kardinal Albornoz sollte in Italien diese Aktion in Gang bringen. Er nahm Rienzi mit (1353), wohl in der Meinung, daß sein erneuertes öffentliches Auftreten, sei es auch nur als theatralisches Zwischenspiel, jene weitergehende Pläne vorbereiten könnte. Aber dieser spielte seine Rolle schlecht zu Ende. Albornoz zeichnete den früheren Tribun

mit dem Amtstitel: Senator von Rom aus, und er fühlte sich nun ganz als Gewaltmensch. Die neue Situation war äußerst schwierig, sie erforderte wirkliches politisches Talent, Energie und doch Maß im Handeln, und dieser Aufgabe war Rienzi keineswegs gewachsen. Sein durch frühere bittere Erfahrungen überreiztes Gemüt trieb ihn zuletzt in zügellose, tolle Willkür und Tyrannei. So drängte er das Volk an die Seite des Adels, und ein allgemeiner Aufstand entfesselte sich gegen ihn auf dem Kapitol.

Doch der heroische Tod war ihm nicht beschieden, den ihm früher einmal Petrarca in seinem rhetorischen Pathos gewünscht hatte. Er fiel unter den brutalen Streichen des Pöbels, nachdem er in einer Verkleidung zu entkommen versucht (8. Oktober 1354). Seine goldenen Armspangen verrieten ihn, die er abzulegen vergessen — ein charakteristisches Ende für den immer in der Repräsentation schwelgenden Tribun, der sich stets mit Putz und Prachtkostümen zu schaffen gab und zuletzt auch durch ein Toilettestück seinen Untergang fand. — Bald nach Rienzis Tode gelang es dem Kardinal Albornoz die päpstliche Autorität in Rom wieder aufzurichten und dem Papst Urban V. die Rückkehr nach Italien zu ermöglichen.

In Cola di Rienzo ist der politische Bühnenheld Italiens auf Jahrhunderte hinaus vorgebildet; mit der schlagfertigen Rhetorik, dem pomphaften, theatralischen Wesen, der äußeren Berechnung des Effekts in all seinen öffentlichen Kundgebungen. Es gehört auch mit dazu, daß er schön von Gestalt war und ein gewisses phantastisches Lächeln seinem Gesicht einen eigentümlichen Ausdruck gab. Ihm kam es nicht bloß darauf an, etwas Großes zu tun und auszuführen, sondern auch seine Taten und Unternehmungen mit der erdenklichsten sinnlichen Wirkung zu spielen und förmlich in Szene zu setzen. Seine ganze öffentliche Wirksamkeit wird zu einer Rolle, die er mit unwillkürlichen oder bewußten Theatercoups

durchführt; seine politische Begeisterung, an deren Aufrichtigkeit wir darum nicht zweifeln wollen, äußert sich sofort in einer gewissen schauspielerischen Exaltation. Er bedarf des szenischen Apparats, des Festpomps und der Pracht der Kostüme bei allem Wichtigen und Eingreifenden, das er unternimmt; hinter dem schillernden Glanz des Feierlichen verbergen sich bei ihm die Lücken der eigentlichen Größe, die ihm durchaus abgeht. In allen Revolutionen liegt ein theatralischer Zug, weil die forzierte Leidenschaft nach Darstellung und sinnlicher Schau hindrängt; wir sehen dies ebenso bei den großen Staatsfesten der französischen Revolution. Bei Cola Rienzi ist aber dies Element etwas Persönliches. Die Wiederherstellung der römischen Republik wird unter seinen Händen zu einem prachtvollen Ausstattungsstück mit immer sich steigerndem Szenenwechsel und neuen, stets blendenderen Dekorationen — ganz im richtigen Opernstil.

Es war ein Schauspiel, bei dem der neugierigen Welt damals die Augen übergingen, aber es hatte auch dies mit einem Schauspiel gemein, daß zuletzt die Lampen auslöschten und der Vorhang niederfiel — sogar unter wildem Spektakel und brutalem Zischen der Menge.

Zum Gedächtnistage Calderons
† 25. Mai 1681.[1])

(Aphoristisch.)

Calderon ist ein nationaler Dichter, wie man sich ihn vollgiltiger kaum denken kann, im höchsten und zugleich im einseitigsten Sinn dieses Begriffs: „national".

Shakespeare war nicht minder ein Erz- und Stock-Engländer, wie Calderon ein Erzspanier, aber es ist doch ein sehr wesentlicher Unterschied dabei. Der Patriotismus des großen englischen Dramatikers äußert sich in den stärksten, eindringlichsten Lauten; er kann nicht mit vollerer Macht die Brust schwellen, als in den Schlußworten, mit denen der Bastard Faulconbridge die Historie von König Johann endigt und in der herrlichen Rede über England, die von den erbleichenden Lippen des sterbenden Gaunt von Lancaster in „Richard II." hinströmt. Die Pathenrede des Erzbischofs Crammer beim Taufakt der neugeborenen Prinzessin Elisabeth in „Heinrich VIII.", worin jener die Segnungen ihrer Regierung prophezeit, ist zwar höfisch angehaucht, aber doch im englischen Sinn stark empfunden. Bei aller Universalität der poetischen Anschauung, bei der tiefsten und völlig unparteiischen Herzens-

---

[1]) „Die Presse". 25. Mai und 28. Mai 1881.

kunde der menschlichen Charaktere ist Shakespeare in allen englisch-nationalen Parteisachen so befangen beteiligt als nur möglich. Er urteilt und verurteilt, er denkt und irrt mit seiner Nation; in diesem Sinn bespritzt er mit englischem Kot die Gestalt der Pucelle und gießt die schärfste Lauge seines Spottes über den Dauphin Louis, den Connetable und den Herzog von Orleans in „König Heinrich V." aus. Am Ende liegt in dieser Befangenheit doch etwas Positives, eine wirkliche Stärke, ja eine nationale Tugend. Auch der größte Mensch wollte damals nicht klüger, ja nicht einmal gerechter sein, als das Volk, dem er mit vollem Herzen angehörte.

Aber wie gesagt — es ist doch ein gar scharfer Unterschied zwischen der national-dramatischen Gesinnung und vaterländischer Einseitigkeit in London und in Madrid. Das spanische Bewußtsein gibt sich vornehmlich in dem phantastischen Pomp kund, mit dem es sich drapiert. Um den Thron des Königs, dem eine Huldigung ohnegleichen zuteil wird, eine Schar von Granden, im Hintergrund Kirchenfahnen; der Patriotismus geht ganz in zeremoniöse Loyalität auf, er wird zur tiefsten Devotion im Kultus der Person des Königs. Alles Menschliche steht diesem durch das feierlichste Zeremoniell isolierten Abgott weitab fern. Ein Prinz Heinz in seiner Kneipengesellschaft, ein König von der Feldlager-Popularität dieses Herrschers wäre auf spanischem Boden ganz und gar undenkbar. Wenn der König, was nicht häufig geschieht, im Schauspiel auftritt, verhält er sich wortkarg, vornehm-kalt, etwa zum Schluß als „Monarch und Oberrichter" unheimlich entscheidend — wie z. B. in den Dramen Calderons: „Drei Vergeltungen in Einer" und „Der Arzt seiner Ehre". —

Die spanische Vaterlandsbegeisterung, die sich nach außen wendet, entwickelt ihre höchste ideale Kraft in dem religiös-ritterlichen Heldendienst. Der alte, heilig-wilde Krieg zwischen Spaniern und Mauren entbrennt aufs Neue in der Poesie

Calderons. In diesem entflammten Pathos geht Portugiesisch und Spanisch, sonst durch manchen scharfen Gegensatz geschieden, ganz in Eins zusammen; Fernando von Portugal, der „standhafte Prinz", der heroische Märtyrer, ist eine der höchsten Heldengestalten, um welche Calderon das Glorienlicht seiner Dichtung funkeln ließ.

Die gegen das Ausland sich kehrende Einseitigkeit ist bei Calderon durch einen Zug: den grimmigsten Glaubenshaß ungleich mehr verschärft, als dies bei Shakespeare der Fall ist. Dieser macht sich über die bei Azincourt prahlenden und bald darauf geschlagenen Franzosen nur lustig — während die im Tiefsten entrüstete, spanisch-überkatholische Gesinnung in dem Stück „la cisma de Inglaterra" vor dem Abfall Englands mit Entsetzen ein Kreuz schlägt.

Anna Boleyn erscheint als eine Art Teufelin, die den König Heinrich VIII. schon im Traum umgarnt und verführt, ehe er sie gesehen. Er ist über der Arbeit an der noch gut katholischen Abhandlung „de septem sacramentis" in seinem Kabinett eingeschlafen. Da zeigt sich ihm das Traumgebild der Anna Boleyn und verwischt mit der linken Hand, was er mit der rechten geschrieben. Bald darauf bringt Kardinal Wolsey einen Brief des Papstes Leo X. und ein neues Buch Luthers. Der König will das letztere vor seine Füße werfen und das päpstliche Handschreiben auf den Kopf legen; aber durch das Traumgesicht zerstreut, verwechselt er beide, wirft das Schreiben des Papstes auf den Boden und erhebt das Luthersche Werk. Und nun treibt der Teufel im Interesse des Schisma sein höllisches Werk fort. In einer Parlamentssitzung erklärt Heinrich seine Ehe mit der spanischen Prinzessin Katharina ungiltig, unter Androhung der Enthauptung für jeden Kopf, welcher die Gründe dieser Scheidung bestreiten sollte. Anna, die nun die Gattin Heinrichs geworden, streut Gift in einen Trostbrief, den dieser an die verstoßene Katharina ge-

schrieben; endlich trifft jene auch die verdiente Strafe, und der Tochter Katharinens, Maria, huldigt das Parlament auf Befehl des Königs als rechtmäßiger Kronerbin. „Hier endet das Schauspiel vom gelehrten Ignoranten Heinrich und vom Tode der Anna Boleyn“ — mit diesem Wort schließt das historische Tendenzpuppenspiel, ein bemerkenswertes Gegenstück zu Shakespeares Heinrich VIII. So dramatisierte man damals von England und von Spanien aus denselben Hergang. In solcher Art erscheint die Geschichte je nach der konfessionell-nationalen Färbung — und doch muß man dabei andererseits zugestehen, daß Shakespeare ohne protestantische Befangenheit mit rein-menschlichem Anteil die Kränkung und das Schicksal der spanisch-katholischen Katharina tief rührernd zu behandeln bestrebt war.

Calderon hat es in bewunderungswerter Weise fertiggebracht, das spanische Drama, das in Lope de Vega schon einen Gipfel erreicht hat, noch einmal zu übergipfeln, mit dem Pfund der enorm reichen, nationalen Dramatik weiter zu wuchern. Es ist ganz erstaunlich, wie er den Reichtum der vorhandenen Produktion übersah, ihre Resultate zog und darauf die Rechnung seines eigenen Talentes stellte. Er erweiterte den Stoffkreis der einheimischen Theaterdichtung, machte ihren poetischen Haushalt so vornehm als möglich und bildete ihre Kunstform so vollendet durch, als es seine unglaublich rasche Produktion nur immerhin zuließ. Wollen wir ihn aber ganz verstehen, so müssen wir uns sein Spanien, sein Madrid noch näher besehen. Die neukreierte Hauptstadt der pyrenäischen Halbinsel hatte dazumal eine glänzende Entwicklung genommen. Straßenkorrektionen, luxuriöser Bau-Eifer, Stadterweiterung — nicht in dem modernen Maßstabe, aber schon ein bißchen so wie bei uns. In dem Lustspiel: „Anschläge macht

die Armut" unterhalten sich Edelmann und Grazioso — der erstere selbst ein armer Schlucker, aber dabei unternehmend — scherzweise über diesen Zustand.

Rodrigo:

Seit ich ankam, vor drei Stunden,
Sind's dreitausend, daß ich lief,
Suchend dieses Haus.

Diego:

Im Brief
Hast du nicht benannt gefunden
Diese Straße?

Rodrigo:

Willst du spaßen?
In Madrid — ist's dir verborgen,
Daß von heute bis auf morgen
Oft verschwinden ganze Straßen!
Wo sie täglich neue bauen,
Mein' ich, daß wohl öfters Leute,
Wo sie gestern wohnten, heute
Nicht erkennend um sich schauen!...
Dies noch zeigt im rechten Licht
Die Verwirrung hier im Ort,
Daß die Wirtin selbst nicht wußte,
Wem ihr Haus zur Wohnung diente,
Noch die Magd, wen sie bediente,
Noch der Wirt, wer zahlen mußte!

(Übersetzt von Adolf Martin.)

Also eine Großstadt, nach damaligen Verhältnissen, schon durch neue Anlagen verwirrend, dazu die Hauptstadt eines Reiches, in welchem „die Sonne nicht unterging" — und doch bei all dem nur eine imposante Spezialität, außer dem ungeheuren politischen Machtdruck und einem gewissen Modeeinfluß der Repräsentation, weder gesellschaftlich, noch literarisch die übrige gebildete Welt bestimmend. Italien war bis dahin immer eine Weltmacht der Bildung, der Kunst

und des literarischen Einflusses gewesen; Frankreich wurde es nachher, fast noch in der Epoche Calderons, vom 17. Jahrhundert an — Spanien erstickte fast in seinem ungeheuren Reichtum an Poesie und Talent, dem die auffrischende und bewegende Kraft der lebendigen, zeitgewaltigen Ideen fehlte. Die Geister der Winde, mit den aufgeblasenen Backen und dem hübschen Luftstrom vor den schwellenden Lippen, welche die Völker fördern und die Literatur-Perioden weiterblasen, haben Spanien im Stich gelassen. Es hat poetisch und dramatisch in größter Überfülle produziert und könnte mit seinem verschossenen und zerlumpten Reichtum die elegantesten Bettler anderswo bis zum Überfluß versorgen — aber was halfs? Dieser an einer Stätte aufgehäufte Reichtum hat keinen Export gehabt, weil er — im Grunde nicht exportfähig war.

Spanien wirkte nicht geistig auf die übrige Welt, weil es sich selbst — und dies unter falschen Voraussetzungen — für eine ganze Welt hielt. Das Meer lag für seine Schiffe bis nach Westindien und Südamerika offen da — aber die Pyrenäen erhoben sich wie ein Kulturwall abtrennend gegenüber dem anderen Europa; in Madrid ignorierte man die jenseitige Entwicklung, soweit man sie nicht, wie in den Niederlanden, selbst grausam bekämpfen konnte. Über den weiten Ozean dringt wohl der spanische Blick, aber er sieht dort auch nichts Anderes, als das aufzurichtende Kreuz, wenn dies auch unter den unsagbarsten Gräueln geschah. „La Aurora en Copacavana“ — dieses Drama bedeutet die über Peru aufgehende Morgenröte des christlich-katholischen Heiles, die Umwandlung des Sonnendienstes der Inkas in den Kultus der heiligen Jungfrau, einen echt spanischen Triumph.

Der geniale, und doch dabei zur national-religiösen Beschränktheit verurteilte Dichter konnte keine Ahnung davon haben, daß er mit den bezauberndsten Farben und Abtönungen so recht die Abendröte am spanischen Horizont koloriere.

Es war eine gute Zeit für das nationale Theaterleben gekommen, als die Bühne in Madrid nach viermonatlicher Schließung — wegen der offiziellen Hoftrauer für Philipp III. († 31. März 1621) — am 28. Juli jenes Jahres mit einem Stück von Lope de Vega wieder eröffnet wurde. Eben um jene Zeit trat das Talent Calderons in seine aufsteigende Bahn. Bis dahin erfreute sich das Theater, obgleich es breit und groß in der geistigen Existenz Spaniens dastand, keiner Förderung von oben und lag oft auch im kleinen Kriege mit den Behörden. Nun bestieg aber ein Monarch — Philipp IV. — den Thron, der geradezu ein Theater-Enthusiast war und diese edle Passion, die schon längst eine Volkspassion geworden, durch seine allerhöchste Zustimmung legitimierte. Er war ein mittelmäßiger Akteur auf der politischen Bühne — dafür besaß er die Eigenschaften der wählerischen Kennerschaft, ja er dichtete sogar heimlich Komödien. Das Stück: „Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex", welches Lessing in seiner Dramaturgie ausführlich unter den Essexdramen analysiert, soll auch von diesem hohen Autor stammen. Seitdem das belletristische und dramatische Interesse durch den persönlichen Geschmack des Königs für hoffähig erklärt war, da warfen sich auch die Hofchargen auf die Poesie, so die Grafen von Lemos und Villamediana und andere mehr, denen Moreto in einem seiner Stücke ein literarisches Belobungszeugnis ausstellt.

Die maßgebenden Bühnen in der Hauptstadt waren die Theater de la Cruz und del Principe. Sie hatten für Madrid dieselbe Bedeutung, wie für London das Blackfriar- und Globustheater in der Epoche Shakespeares. Hier wie dort das gleich-stürmische, rasch angeregte, aber auch launenhafte Publikum, dieselbe Scheidung von Theaterplebs, den „Gründlingen" im Parterre und den gebildeten, wohl auch dünkelhaft überbildeten Kennern. Das distinguierte Urteil schied sich nach gewissen Rängen und Plätzen ab; aus den Logen

der oberen Reihe, wo Besucher der höheren Gesellschaft und Geistliche saßen — man nannte diese Sitze die „gelehrten Desvanes“ oder die „Tertullia“ — da kam das Verdikt her, auf welches die Autoren vornehmlich hinhorchten. Dort wurde nach literarischen Gesichtspunkten kritisiert, wohl auch gekrittelt; in den übrigen Räumen waltete frei und zügellos der Herrscher des Augenblicks, der Theaterdämon momentaner Impulse und Erregungen: hier wurde nur zugejauchzt, gejubelt, aber viel häufiger gezischt, getrommelt, getobt. Da übten die „Mosqueteros“ (der bürgerlichen Beschäftigung nach meistens Schuhflicker) ihre Schreckensherrschaft aus und dirigierten die Stimmung, machten oder vernichteten den Erfolg. Diese „Wundärzte für wunde Schuhe“ waren der Berg und die radikale äußerste Linke im Konvent des Zuschauerraumes, die einzige Art von Demagogen, die in dem damaligen Spanien aufkommen konnten. Zwischen 1650 und 1660 soll ein solcher Theater-Terrorist, der Schuhflicker Sanchez, einen derartigen Einfluß auf den von ihm geleiteten Chorus geübt haben, daß die günstige oder ungünstige Aufnahme der Stücke beinahe allein von ihm abhing und angehende Dramatiker sich vor der Aufführung ihrer Schauspiele seines Wohlwollens zu versichern suchten.[1]) Tags darauf „kehrten diese Schuster wieder zu ihrem Leisten zurück“ — wie ein Satyriker jener Zeit sagt — und man hätte in ihnen kaum die gefürchteten Mosqueteros wieder erkannt, „welche Poet und Schauspieler durch flehentliche Bitte, durch heitere oder trübe Mienen nicht zu erweichen vermochten“.

Auf diesem heißen Boden war nun der Kampfplatz, die immer neu zu erobernde Ruhmesstätte der bedeutenden spa-

---

[1]) Vergleiche in dem wohlbekannten Werke des Grafen Ad. Friedr. von Schack: „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“ die trefflich orientierende Einleitung zum dritten Band: „Das spanische Theater zur Zeit des Calderon“, S. 3—38.

nischen Dramatiker, eines Tirso de Molina, Ruiz de Alarcon, später eines Francisco de Rojas, Augustin Moreto und ebenso auch Calderons. Hier gab es keine literarische Autorität, auch nicht im mindesten eine durch frühere Erfolge gesicherte Bühnenherrschaft. Eine Konkurrenz der Produktion ohnegleichen drängte sich dem Theater zu und schüttete ein unerschöpfliches Füllhorn von Erfindung über die Bretter aus; das Neueste verschlang immer wieder das Neue. Neben der sehr ansehnlichen Reihe der hervorragenden Dramatiker bringt Graf Ad. v. Schack noch eine lange Liste von 77 Autoren bei, welche in der Zeit Philipps IV. und Karls II. an der Bühnendichtung sich eifrigst beteiligten. Es galt etwas, durch diese Flut hocherhobenen Hauptes, stets voran bemerkbar, hindurchzuschwimmen und nie in ihr unterzutauchen — und welches nie ermüdenden Talentes, welcher Versatilität der schaffenden Kraft bedurfte es, um sich mit einem durch die Fülle der dargebotenen Anregung verwöhnten Volksurteil stets siegreich auseinanderzusetzen und eine ganze Theaterepoche, wie es Calderon tat, unbestritten zu beherrschen! — —

Die Satzung der Etikette hatte bis jetzt dem König von Spanien nicht den Besuch des Theaters gestattet; Philipp IV., ein höchst repräsentativer Souverän, besuchte auch nur incognito, aber dann wohl recht häufig, jene Theater, in welchen die Stücke seines bevorzugten Günstlings, des Theaterfürsten von la Cruz, Don Calderon de la Barca, mit so viel Ehren aufgeführt wurden. Doch dann errichtete er auch auf seinen Lustschlössern, in Buen Retiro und Aranjuez, für sein allerhöchst persönliches Vergnügen eigene Hofbühnen, kleine Zauberwelten mit allen möglichen szenisch-dekorativen Wundern, die in ihre Versenkungen maßlos viel Geld hinabschlangen und ungezählte Summen hinter ihren Maschinen und Verwandlungs-Apparaten verschwinden ließen.

In der Regel war denn z. B. auf der Hofbühne von Buen Retiro weit mehr zu schauen, als eine genügsame Komödie von Lope de Vega zu sehen gab — ja so viel, daß Einem die Augen übergingen. Bald brachte man eine Wundergeschichte aus der Mythologie, bald aus den Amadis-Romanen. Die Bühne gab Raum für die kompliziertesten Vorrichtungen und der Hintergrund ließ sich überdies nach dem Garten hin öffnen. Da ritt einmal Perseus auf dem Pegasus durch die Luft, Venus ward auf einem Wolkenwagen von Schwänen dahingezogen, Circes Zauber-Insel wurde dekorativ hergezaubert mit allen ihren Gaukelblendwerken und Schrecknissen. Ein andermal wälzten sich feuerspeiende Drachen, die Kollegen vom „Fafner" Richard Wagners, aus einer Höhle heran, ein Berg öffnete sich und ließ einen von Riesen bewachten Palast aus seinem Bauche entsteigen — und dieser verwandelte sich ebenfalls wieder in einen märchenhaften Park. Alle Verwandlungen vollzogen sich unter Blitz, Donner und Erdbeben. Der eigentliche Dichter dieser Hoffestspiele war der Maschinist, der Verfasser des Textes lieferte ihm nur das Libretto. Manchmal wendete man auch an eine Dichtung von poetischem Range einen solchen Ausstattungs-Apparat: so an Calderons „Los tres mayores prodigios", eine dreigeteilte mythologische Handlung, die drei gesonderte Bühnengerüste in Anspruch nahm. In der ersten Jornada (erster Abschnitt) spielt das Abenteuer von Jason, Phryxus und Medea, in der zweiten jenes von Theseus und Ariadne, in der dritten das von Herkules, Nessus und Dejanira, mit einem eigentümlich eingefügten, bukolischen Chore von Bauern und Bäuerinnen. Wunderlich genug, aber nach dem nationalen Herkommen der Kunstform ganz richtig, hat jede Abteilung ihren eigenen Grazioso, jeder Held seinen Stallburschen als beigesellten Hanswurst.

Hie und da zeigt sich Calderon in seiner eigenen Erfindung von dieser Dekorations-Phantastik förmlich ange-

steckt. Es hat in einer Reihe seiner Stücke den Anschein, als ob er die Mechanik dieses Wunderwesens in das Programm seiner Phantasie aufnehmen, als ob der Dichter selbst auch den Maschinisten spielen wolle. In solchen Erfindungen ist er der Haupturheber des dramatischen Zaubermärchens, der eigentliche geistige Stammvater Raimunds. Nur ist bei diesem der spanische Pomp dieser Zauberwirtschaft in österreichische Naivetät übersetzt und mit einem wahren Gemüts-Inhalt erfüllt. Raimund empfindet etwas bei seinen oft seltsamen Dekorationstableaux, er pinselt und schnitzt sie nicht bloß aus. Calderon zieht sehr oft den magischen Stab aus dem Futteral, aber nicht eben in seinen besten Stücken. Mit Vorliebe zaubert er Scheinpaläste mit aller erdenklichen Pracht mitten in die tiefe Wildnis. In dem genial angelegten Stück: „En esta vida todo es verdad y todo es mentira“ (Alles ist Wahrheit und alles Lüge) wird der Vorgang durch die in der Mitte hereinbrechende Phantasterei um seinen tiefern, menschlichen Zusammenhang gebracht. Der Magier Lysipp steht höchst wesentlich im Personal: er ist der in der Handlung mit aufgenommene Maschinenmeister für die Verwandlungen. Aber noch dekorativer, phantasiereich-gedankenloser, eigentlich nur verduselnd und sinnenbetäubend arbeitet die Calderonsche Erfindung in jenen Stoffen, die der karolingischen Sage von Karl dem Großen und dem Riesen Fierebras, den Ritterromanen und ähnlichem Trödel entnommen sind. Es ist auf spanischem Boden selbst mit richtigem Spott bemerkt worden, „die Recken, Riesen und verzauberten Fräulein des Amadis und Esplandian hätten sich, nachdem der Don Quijote des Cervantes sie aus den Büchern vertrieben, auf das Theater geflüchtet“ (v. Schack, III. Band, S. 195). Da gibt es entstehende und verschwindende Zauberbrücken, die nach magischen Schlössern führen, ja sogar Reisepaläste, die ballonartig durch die Luft hinziehen u. s. f. Solches Zeug findet sich in „la

puente de Mantible“, in „El jardin de Falerina“, noch mehr in „El castillo de Lindabridis“. Hier wird die Phantastik zur äußerlichen Routine. Es ist verschnörkelte Romantik mit allen barocken Zutaten der Spät-Renaissance.

Dies hat denn Calderon von den dekorativen Apparaten der Hoftheater weggekriegt. Bis zu einem gewissen Grade ist es ihm wohl gelungen, Dekorationen in Poesie zurückzubilden. Eine bedeutendere Form seiner Dichtung waren die Fiestas, die Festspiele mit freigegebener poetischer Erfindung und der obligaten Mitwirkung der Musik. Es ist ganz eigentümlich, daß der Hofgeschmack des 16. und 17. Jahrhunderts — inmitten der grausamen und rücksichtslosen Politik jener Tage — besonders an idyllischen Bühnenbildern Gefallen fand; so wars in England und ebenso in Spanien. Dieser Geschmack verzopfte sich weiterhin in Frankreich; bei Calderon hat das Theater-Idyll den feinsten poetischen Reiz, den würzreichsten Duft und stellt die vollendeteste Form seiner Dichtung dar, so weit diese zu dem Hofe in Beziehung stand.

Die heroischen Eklogen: „El monstruo de los jardines“, welche die Jugendliebe des Achilles mit Deidamia behandelt, und: „Eco y Narciso“ nach Ovids Metamorphosen gehören zu den feinsten Produkten dieser Art. Malsburg gerät über die letztere Dichtung in größte Entzückung; Platen widmet ihr folgende Verse:

Welche Zauberwildnis
Fesselt Ohr und Blick?
Blume jedes Bildnis,
Jedes Wort Musik!

Don Gaspar Melchor de Jovellanos (Memoria sobre las diversiones publicas, Madrid 1812) hebt ganz richtig hervor, daß die mythologischen Fiestas von Buen Retiro den Wetteifer aller Künste, der Poesie, Musik und Dekorations-

kunst freigaben. Es waren junge Opern im ersten Entwicklungsstadium, und das Programm derselben, wie es Jovellanos angibt, hat schon etwas Zukunftkünstliches, Gesamtkunstartiges an sich. Für die Wagnerianer, die spanisch verstehen, eine gar lehrreiche Erbauungslektüre. —

Calderon verehrte seinen König über alles — mit den Gefühlen des spanischen Untertans im allgemeinen, wie mit den besonderen, intimeren Empfindungen des bevorzugten Dichters. In dem reizenden Lustspiele: „La Vanda y la Flor“ (Schärpe und Blume) gibt er diesem Gefühl einen schwungvollen, enthusiastischen Ausdruck, allerdings mit allen gespreizten Wendungen des „Estilo culto“, der höfischen Etikettesprache der Poesie, die ja bei solchem Anlasse am Platze war. In der Exposition des genannten Stückes wird eine Huldigungs-Zeremonie geschildert, die der Infant Balthasar im Kinderstuhle entgegennimmt. Dann beschreibt der Dichter den Ritt des Monarchen neben der Staatskutsche der Königin. Wer vermöchte den Anstand zu beschreiben, das Geschick und kühne Wesen, womit er sein Pferd regierte! In seiner überschwänglichsten Loyalität macht der Poet auch seine tiefe Verbeugung gegen den königlichen Marstall hin und preist die wundersamen Qualitäten des Leibrosses Sr. Majestät. Es sei selbst, „ein Monarch unter den Tieren“, wert, den ersten Monarchen des Weltkreises zu tragen; ein Chaos von Funken sah man unter seinen Hufen sich erheben und sein Stolz gab zu erkennen, es fühle sich gleich dem Atlas als eines ganzen Himmels Träger. Wie schwungvoll und feurig trug es seinen göttergleichen Herrn und Lenker, immer in der Luft sich haltend mit den Sprüngen und Courbetten, und wie wußte der König dieses edle Geschöpf nach des Zügels Wink zu lenken!

Sag' ich, daß er nach der Zinken
Und Trompeten Klang von ferne
Es ließ tanzen nach dem Takt
Vom Gebiß, das Schaum erregte?
Nein, dies ward schon oft gesagt.
Sag' ich, daß mit seinem Pferde
War aus einem Stück der Reiter?
Nein, das wär' hier unanständig.
Daß sie einem Weltkreis glichen,
Meer der Schaum, der Körper Erde
Luft die Seel', und Feu'r der Fuß?
Nein, denn der Vergleich wär' tändelnd.
Sag' ich, daß als edler Reiter,
Sporn und Stiefeln angeleget,
Kühn gestützt den Arm, die Hand
Tief dem Zügel sich bequemend,
Schräg den Mantel umgeworfen,
Schlank den Leib, die Blicke rege,
Stattlich er durchritt die Straßen,
An der Kön'gin Schlag gefesselt?
Ja denn ohne Schmuck dies sagen,
Schildert ihn am allerbesten.

Und man dürfe ja nicht glauben, daß der Dichter da irgendwie schmeichle;

Denn es kann
Keine Ritterübung geben
Der Gewandtheit, die er nicht
Zur Bewunderung besäße.
In der Reitbahn ist er Meister,
So geübt auf beiden Sätteln,
Daß ihn Niemand übertrifft.
Wenn er fechtend führt den Degen,
Übt er aus mit scharfer Klinge,
Was ihn das Rapier gelehrt.
In der Jagd, des Krieges treuem
Abbild ist er so behende,
Daß sein Feuerrohr verzeichnet,
Was nur fliegt und läuft auf Erden.

Mit dem Pinsel weiß er zweiter
Schöpfer der Natur zu werden,
Und die lieblichsten Akkorde
Der Musik hat er erspähet.
Ja es gibt von allen Künsten
Keine, die er nicht verstünde,
Und zwar hat ihn mühlos alle
Seine Trefflichkeit gelehrt!
(Übersetzt von Aug. W. Schlegel.)

Also nicht Velasquez allein hat Philipp IV. hoch zu Pferde gemalt, auch Calderon tat es mit dichterischen Schmeichelfarben — und beleuchtete zugleich das Gemälde mit allen erdenklichen Feuerrädern und Raketen seiner überbilderten Diktion.

Um nicht bekannte Wege zurückzuwandeln, versage ich es mir hier, auf die vielbesprochenen Hauptdramen Calderons: „Der standhafte Prinz", „Das Leben im Traum", „Die Andacht zum Kreuz", „Die Tochter der Luft", „Die große Zenobia", „Der wundertätige Magus", „Eifersucht das größte Scheusal", „Der Arzt seiner Ehre", „Der Richter von Zalamea" ꝛc. mit weiteren Bemerkungen nachbesprechend einzugehen. Gerade darum, weil ich wirklich in dieser Richtung viel selbständig nachgedacht habe und (namentlich während meiner Beschäftigung mit der Theaterkritik) auch schriftstellerisch wiederholt von Fall zu Fall auf einzelne Dramen Calderons eingegangen bin: wäre es mir an dieser Stelle nicht leicht, so weit Zerstreutes, aus verschiedenem Anlaß Dargebotenes richtig für den gegebenen Zweck zu vereinigen. Diese Aperçus wollen nur auf weniger beachtete Seiten hindeuten, keineswegs erschöpfen. Da dürften denn doch einige Worte über die Autos sacramentales, die Fronleichnamsspiele Calderons noch am Platze sein.[1])

[1]) „Die Presse". Feuilleton vom 5. Juni 1881.

Nirgends duftet der sinnberückende, heilige Weihrauch so süß, als in diesen ekstatischen Andachtsdramen. Seine würzigen Rauchwolken ziehen an einem reichen Blumenflor vorüber: Passionsblumen, Palmengewächse, Immortellen ragen ernst daraus hervor. Natürlich berauschender Duft mischt sich mit dem frommen Parfüm, der durch die glühende Kohle im Rauchfaß erregt worden. Die Hauptperson in den Autos von Calderon ist zumeist die „menschliche Natur", um die sich alle möglichen allegorischen Potenzen versuchend, schützend, prüfend und rettend bemühen. Im Hintergrund aber steht, von Glorie umstrahlt, der Hostienkelch — das höchste Mahl geistig-erlösenden Lebens, die letzte Zuflucht verirrter, suchender, redlich beseligter Augen.

Der Leser kennt wohl das schöne und berühmte Blumenstück von Jan David de Heem in der Galerie des kunsthistorischen Museums in Wien. Eine Mauernische, worin der von der Hostie überschwebte Kelch steht; rings herum ein üppiger Kranz von Blumen und Früchten; rechts und links, mit symbolischer Beziehung auf die Eucharistie, Getreidegarben und Weintrauben. Was hier so sinnig gemalt ist, hat der dramatisch unerschöpfliche Erfinder und nebenher der phraseologische Miniatur-Blumenmaler oder Blumensticker Calderon in den herrlichsten poetischen Variationen neu umgestellt und immer wieder vorgeführt. Aber sein dichterisch verherrlichtes Sakrament steht nicht bloß isoliert in einer solchen Nische da. Das Ziborium befindet sich bei ihm in einer unabsehbaren Halle mit einer Weltperspektive. Sämtliche Erscheinungen des Daseins sind durch das dahintergestellte Licht der Allegorie transparent geworden und deuten auf jenes höchste Mysterium hin; „alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" für diese höchste Gnaden-Offenbarung. Die ganze Natur, die Schöpfungstage mit ihren Wundern, alle Reiche der Kreaturen, die griechische Mythologie und das alte Testament werden zur sinnreichsten

Gruppierung herangezogen. Wir befinden uns in einer äußerst sublimen, hochphantastischen Wunderwelt, die gleichwohl durch ein scholastisch-theosophisches Prinzip streng geregelt ist: zugleich wird sie von einem unverkennbaren praktischen Theaterverstand, der selbst in diesem luftdünnen Allegorienreich waltet, in bewunderungswürdiger Weise zusammengehalten. Wenn wir zu diesen Dichtungen auch keine gläubig-lebendige Beziehung mehr haben, so müssen wir sie doch artistisch anstaunen: nie ist das leere Schattenwesen der Allegorie mit größerer theatralischer Kraft belebt, ja beinahe individualisiert worden, wie hier. Die „Autos" sind das ergänzende Gegenbild zu den „Comedias". Hie und da wiederholen sich sogar dieselben Titel, und ebenso die in Allegorie umgesetzten Komödienfabeln: so bei „La Vida es sueno" und dann bei dem Stück: „El pintor de su deshonra". Die Transfusion des dünnen Blutes aus den Adern lebendiger Personen in jene der bloß symbolischen Rollen scheint bei Calderon mit größter Leichtigkeit erfolgt zu sein.

Aber Eines ist bei diesen Autos besonders bemerkenswert: das kirchliche Bewußtsein ist da so völlig theatralisch, die Bühne so ganz kirchlich geworden, daß es für den richtigen Spanier fast einerlei sein mochte, ob er in die Messe oder zur Aufführung eines Auto ging, das Sakrament sich vorspielen ließ oder es wirklich genoß. Hier konnte der Komödiant fast einen Pfarrer belehren, ja einen Kardinal erbauen. Die abstraktesten Dogmen erhielten eine unmittelbare Bühnenlebendigkeit; sie wurden auf der Fronleichnamsbühne persönlich, sie handelten und sprachen. Aber inmitten dieser poetischen Scholastik regen sich in der Brust des Autors die tiefsten dichterischen Kräfte. Wie oft belästigt uns die Affektiertheit des „Estilo culto" selbst in seinen genialsten Dramen. In den Autos sacramentales legt er zumeist dieses überladene Dichterstaatskleid ab, und wird im Ausdruck natürlicher, je mehr er in

der gedanklichen Intention abstrakter und subtiler wird. An einzelnen Stellen regt sich statt der zum herkömmlichen Stil gehörigen Blumen- und Sternenstickerei in den Autos sogar ein großartiges Naturgefühl. So im „Turm von Babel", wo die armenische Gebirgslandschaft in wenigen Zügen grandios emporsteigt. „Armeniens Gebirge, dessen Spitze sich unaufhaltsam aufwärts hebt, bis wo auf ätherblauem Sitze des Mondes Palast von ihm getragen schwebt" — „gekrönt mit Schnee und doch in buntem Farbenspiel erglühend, daß die Sonne zweifeln muß, ob sie hier Krystall, ob Blumenpracht bescheine" u. s. w. Dies sind keine bloßen Stilschnörkel der poetischen Schilderung, sondern echte Naturempfindung der Hochlandsszenerie, die uns inmitten dieser theologisch-symbolisierenden Dramatik umsomehr überrascht und erquickt.

Ich will hier zur Probe nur einen der Calderonschen Fronleichnams-Altäre im Gerüst wieder aufzubauen versuchen. Andere seiner Autos, wie: „El divino Orfeo" — „La cena de Baltasar" — „La Serpiente de Metal" u. s. w. sind tiefsinniger und reicher an phantasievoll verknüpften Gedankenbeziehungen; aber das geistliche Schauspiel, das ich wähle, bietet sich der allgemeinen Auffassung deutlicher und bequemer dar. Es heißt: „Das große Theater der Welt".[1])

Der Meister des Universums erscheint mit Sternenmantel und Strahlenkrone und zitiert die Welt vor sich. Sie tritt gehorsam vor den Herrn und fragt nach seinem Geheiß. Er will das Welttreiben, das irdische Dasein als Schauspiel vorgeführt sehen, damit Jeder dessen inne werde, welche Rolle er in demselben spiele.

---

[1]) Geistliche Schauspiele von Calderon, übersetzt von Josef v. Eichendorff. 1846—53.

Die „Welt" hat für die Ausstattung, auch für die Theater-Illusion, die „holden Scheine" des Lebensschauspiels zu sorgen. Sie entwirft auch gleich in raschen Zügen den Plan eines Szenariums. Ehe das Stück angeht, muß für einen passenden Vorhang gesorgt sein, der die Bühne deckt. „Da laß' ich denn vorerst einen grauen Vorhang über's Ganze niederfluten, wo alle Dinge im Chaos noch durcheinander gehen." Doch nun geht die Courtine der Schöpfung in die Höhe, es wird Licht — von des Tages heiliger Fackel, von der Leuchte des mitternächtigen Dunkels und den viel tausend funkelnden Lichtern im Diadem der Nacht. Bei so glänzender Beleuchtung könnte nun die dramatische Fabel des Weltverlaufs anheben. Erster Akt. Ein Garten mit den wundervollsten Perspektiven; Berge und Täler der Ferne mit scharfen Linien hingezeichnet, rauschende Wasser, „Aquädukte, in die sich selbst die Erde klüftet", goldene Früchte, aus dem dunklen Laub der Bäume lugend, aber gar bald schon mit dem Gifte der Paradiesesschlange betupft. Verwandlung; mächtige Sturmesszenerie. In der unermessenen Wasserwüste, zwischen grauer Wolken Zug erscheint nur ein einsames Schiff: die Arche. Zum Aktschluß: brillantes Farbenbild des Regenbogens. — Zweiter Akt: er handelt von Moses und dem Gesetze des alten Bundes. Auch da mangelt es nicht an szenischen Effekten: die zwei Feuersäulen, das Donnergewölke auf dem Sinai 2c. — Darauf beginnt der dritte Akt, „der von Ahnungen durchklungen, daß hier Höheres im Spiel: das Gesetz des neuen Bundes". So würde sich das Weltschauspiel ganz nach den Traditionen der spanischen Theatertechnik in drei Jornadas oder Akte teilen, wie dies die bühnenkundige „Welt" auch ausdrücklich sagt:

Also wird man in drei Akte
Nach den dreierlei Statuten
Einst die Weltenalter teilen
Von Jahrhundert zu Jahrhundert,

Bis zuletzt die ganze Bühne
Mit all' ihrem reichen Prunke —
Daß auch Feuerwerk nicht fehle
Bei dem Fest — im Blitzeszucken
Unversehens von einem grimmen
Feuermeere wird verschlungen.

Also das Weltgericht als Feuerwerk nach dem Schauspiel, als pyrotechnischer Schlußeffekt — theatralischer kann man wohl des Weltlebens Verlauf und Ende nicht auffassen! Die „Welt" referiert aber weiter dem Meister über ihre szenischen Vorrichtungen. „Daß Jeglicher imstande, auf der Bühne Deinem Rufe folgend, auf- und abzutreten, habe ich zwei Türen eingerichtet: ‚Hier die Wiege, dort das Grab im Hintergrunde.'"

Es treten auf: der Reiche, der König, der Landmann, der Bettler, die Schönheit, der Weise und ein Kind. Keiner weiß Bescheid über seine Rolle. Der Meister spricht:

Wollte ich die unruhvollen
Menschen um die Wahl befragen,
Auch nicht Einem wohl behagen
Möchten dann des Lebens Rollen . . .
Und es fiele Keinem bei,
Daß auf dieser Bühnenwelt,
Was er für das Leben hält,
Eben nur ein Schauspiel sei.

Der König, der Reiche, die Schönheit sind mit ihrem Part doch wohl zufrieden. Der Landmann, in dem sich die Eigenschaften des spanischen Hanswursts regen, fragt den Meister, ob seine Rolle einen „Dienst oder eine Würde" vorstelle? „Eine arbeitselige Bürde ist's!" „Dann bleib' ich in dem Spiel wohl der schlecht'ste Komödiant!" In dem Bauer knurrt einiges sozialistische Mißbehagen, aber es traut sich nicht recht hervor und brummt sich zuletzt nur in einigen Hans-

wurstwitzen aus. Der Bettler beklagt sich über seiner Rolle bitt're Leiden. Der Meister belehrt ihn folgendermaßen:

Wisse, diese Bühne ziert
Minder nicht, wer ohne Fehle
Schlicht und recht aus voller Seele
Mit dem Bettelstab agiert,
Als wer Kron' und Szepter führt;
Und wenn einst der Vorhang fällt,
Werden Beide gleichgestellt.
Jede Rolle kann dich heben,
Denn das ganze Menschenleben
Ist ja nur ein Schauspiel hier.
Und ist dann das Spiel geschlossen,
Speist an meiner Seit' zur Nacht,
Wer's am besten hat gemacht,
Und getreu und unverdrossen
Seiner Rolle Geist erschlossen.

Der Bettler findet sich auch ganz in seine Rolle und bettelt sich mit viel Pathos durch das Stück; inzwischen praßt und prahlt der Reiche, die Schönheit kokettiert, der König stolziert in seiner Macht einher. Der Landmann plagt sich, wischt sich den Schweiß von der Stirne und macht in der Tasche seine Faust wegen der unbarmherzigen Lasten.

Braucht man irgend eine Steuer —
Die Aussteuer dieser Zeit —
Gleich wird frisch d'rauf losgesteuert
Auf das arme Bäuerlein.

Der Meister scheint aber in allerhöchster Instanz selbst der Ansicht zu sein, daß der Landmann seiner Rolle gemäß so hoch besteuert werden solle. Als der Bettler auch den Bauern anspricht, erwidert ihm dieser ganz richtig: „Schämt Ihr Euch denn gar nicht? So ein Kerl, stark und breit, und betteln? Dienst genommen, nicht so faul durchs Land geschweift! Und gibt's einmal schmale Bissen, so nehmt das Beil, Euer Brod

Euch zu verdienen!“ Der Landmann hat mit dieser Anschauung nach modernen Prinzipien Recht — aber nicht nach spanisch-katholischem Brauch. Der Bettler besteht auf dem Rechte seiner Rolle. Wohl entgegnet der Landmann:

Mit der Rolle gab der Meister
Euch doch nimmer das Geheiß,
Nur als Vagabund zu betteln,
Denn die Arbeit und der Schweiß
Paßt recht zu des Armen Rolle.

Doch der fromme Katholik soll nun einmal Almosen verteilen, mithin muß es Berufsbettler geben, die sie mit stolzer Jammermiene empfangen.

Der Meister läßt die Spieler der Weltbühne nach ihrem Ermessen gewähren. „Frei ist euer Wille und bereitet steht die Bühne. So durchschreitet denn von Aufgang bis zum Niedergang das Reich eures irdischen Seins.“ Es fehlt in dieser abstrakten Lufthandlung doch nicht an einiger Verwicklung. Die Schönheit sucht sich dem Weisen zu nähern, der bei der Kostümverteilung der Welt die Kutte und Geißel des Asketen gewählt hat; aber sie scheiden bald von einander. Der Weise taucht zurück in seine Klause, drin sein Leben zu versenken; die Schönheit tritt heraus, ihr Antlitz in jeder Quelle spiegelnd, „denn gesehen werden und sich selber sehen“, dies sei der Schönheit Preis.

In das göttliche Schauspiel tritt das Gesetz der Gnade, das Buch in der Hand, als Souffleur herein. Das Wort des Gesetzes: „Tue recht — Gott über Euch“ hallt in Pausen als Refrain durch das Stück. In sinnreicher Weise werden die Rollen abgespielt und die einzelnen Spieler treten einer nach dem andern durch die Sargestüre ab. Endlich erschließt sich die Himmelstür und es erscheint ein Tisch mit Kelch und Hostie, an welchem der Meister sitzt. Hier fallen

die Lose der Entscheidung, die Prämien und tadelnden Noten für die gespielten Lebensrollen. Schönheit und Gewalt hatten sich hochmütig überhoben; doch der Weise reicht dem Könige die Hand und hebt ihn empor. Der Bettler und der Mönch (!) sind aber die Ersten, die an den Ehrentisch herantreten dürfen.

Die Autos enthalten den Schlüssel für die Lebensauffassung aller übrigen Calderonschen Dramen, wie dies bereits angedeutet wurde. Sie sind ihr allegorischer Index; sie geben den Ausweis für die Gebundenheit des spanischen Bewußtseins, das sich in der Dramatik Calderons um so schärfer vermöge des starken Talentes kundgibt, welches vor keinen Konsequenzen erschrickt. Nichts von dem Unheimlichsten der Abgründe dieser Weltanschauung wird uns verschwiegen, und insofern sind gerade die bedeutendsten dramatischen Dichtungen Calderons höchst lehrreich. Die Phantasie scheint fessellos, obgleich sie sich mit ihrer überschwenglichen Bilderpracht doch ziemlich gleichförmig um dieselbe Achse dreht; die Ideen selbst sind jedoch durchaus unfrei, gleichsam auf einen Punkt festgenagelt.

Da zeigt es sich vor allem, wie schrecklich der Glaube, dieser heilige Dämon mit der Glorie von Blitzen, werden kann, wenn er das Gemüt unbedingt beherrscht; das ethische Gefühl wird gänzlich durch Weihrauch narkotisiert. Spanien hatte seinen kategorischen Imperativ des Glaubens, wie ihn später Kant für das sittliche Bewußtsein statuierte; aber jener erstere Imperativ stellte die Ethik geradezu auf den Kopf. Der feste Glaube absolvierte von der allerschwersten sittlichen Verschuldung, selbst von dem Greuel des Verbrechens — und andererseits hatte die reinste moralische Führung kein Verdienst bei schwankendem Glauben, und konnte dann auch die besten Menschen nicht vom Höllenfeuer retten. Das Herausarbeiten

dieser schauderhaften Folgerung war ein Lieblingsthema der spanischen Dramatiker: wir verweisen nur auf Tirso de Molinas: „El condemnado por desconfiado“, dann auf Calderons „Fegefeuer des heil. Patrizius“ und seine „Andacht zum Kreuz“.

Dieselbe Gebundenheit des Bewußtseins geht auch in weltlichen Dingen durch. Lessing sagt in seiner Hamburgischen Dramaturgie (59. Stück): „Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen.“ Dieses Zitat ist durchaus nicht auf Calderon anzuwenden. Bei ihm fängt der dramatisch-beachtenswerte Mensch erst mit dem Edelmann an; die Schule der Etikette und die in derselben anerzogenen Standesbegriffe sind die ganz unerläßliche Voraussetzung für die Helden seiner Kavalierstücke. Aus diesen Standesbegriffen ergibt sich eben Alles, was sie im Gang der Handlung erleben können, es ergeben sich daraus alle nur möglichen Kollisionen und ebenso deren Lösung. Der durch natürliche Motive bestimmte Mensch ist für die Calderonsche Adelsdramatik unbrauchbar, er wäre denn ausnahmsweise ein adelig fühlender Bauer, wie die Prachtfigur des Alkaden Crespo, bei dem man von dem sonstigen dramatischen Etikettezwang Calderons tief erleichtert aufatmet.

Wenn auch in schablonenhafter Weise, stellen dennoch die Comedias de capa y espada ein gutes Stück Leben und geselliges Treiben des damaligen Madrid dar. Die Kavaliere und die Damen, die Diener und die Zofen, die Liebhaber und die Väter wie die Nebenbuhler sind wohl dieselben stets neu ausgespielten Kartenfiguren ohne irgendwie individualisierte Züge — aber dafür ist die Handlung, die in lauter Munkelei und Intrigue aufgeht, ebenso unerschöpflich an Über-

fällen, Gefahren, Überraschungen, wie an stets präsenten Hilfsmitteln der List — umso charakteristischer für die spanische Sitte und Art von dazumal, für die in Abenteuerlust getauchte Existenz der müßigen Edelleute, wie für das Spinnen und Sinnen der Damen hinter ihren Fenstergittern. Der Dichter erfand hier nichts schlechtweg, er dichtete nur die Wirklichkeit weiter aus, und brachte sie in ein bestimmtes System der theatralischen Form. Wohl scheint dies zunächst nur von dem niedern und mittleren Niveau der lustspielartigen Erfindungen zu gelten. Genauer besehen, verhält es sich aber auch höher hinauf nicht anders. Weder bei Calderon, noch bei seinen übrigen für die Bühne tätigen Kollegen gibt es eine ins Wesentliche gehende Scheidung von Tragödie und Komödie; eigentlich fehlt der Begriff der Tragik, der ebenso ein sittlicher wie poetischer ist, der spanischen Dramaturgie völlig: „Comedias“ ist der offizielle Titel für alle dramatischen Produktionen ohne Unterschied. Auch wenn es in diesen Komödien ernster hergeht, die Kollisionen tiefer greifen — ist es für den Haupteindruck nicht entscheidend, ob es zum Schluß gut oder schlimm abläuft. Es kommt nur darauf an, wie es um den Fall bestellt ist; die Lösung ist lediglich Sache des Scharfsinns, ohne die geringste Beteiligung des Gemüts.

„Verwickelungen des Zufalls“ — dieser Titel einer Calderonschen Komödie könnte für alle gelten. Im Ersinnen solcher Verwickelungen, mögen sie leichtere oder tiefernste Folgen haben, erweist sich der Dichter sehr erfinderisch. Diese ganze dramatische Kunst ist eine subtile Klöppelarbeit mit vielfach sich kreuzender Flechtung der Fäden — stets überraschend in den Variationen der Musterzeichnung, doch von keinem tieferen menschlichen Inhalt.

Wie auf religiösem Boden die äußere Satzung des Glaubens, war hier im weltlichen Bereich die strikt-formale Satzung des Ehrenpunktes ebenso unbedingt verpflichtend. Die Stücke

Calderons sind durchwegs eine immer neu inszenierte Kasuistik von Liebesaffairen und Ehrenfragen. Keine Komödie ohne Zweikämpfe; oft beginnt schon die erste Szene mit einem solchen. Wie macht sich Shakespeare über die Manie der Ehrenhändel und die Duellsucht in den Bemerkungen Mercutios über Tybalt („Romeo und Julie" II. Akt 4. Szene) von Grund aus lustig! „Er ficht, wie man singt, nach Noten; beobachtet Takt, Maß und Pause bis auf die halbe Note — ein, zwei, drei — da steckt dir's in der Brust; er schlachtet einen seidenen Knopf mitten durch; mit einem Wort, ein richtiger Duellist; ein Edelmann vom ersten Range, ein feiner Kenner der ersten und zweiten Duellgründe und so weiter . . ." Die Kavaliere auf der Bühne Calderons sind sämtlich Tybalts, welche jederzeit alle Gründe eines Ehrenstreits an den Fingern herzuzählen wissen, aber von dem Dichter selbst nie anders als ernsthaft genommen werden.

Der spitzfindig gezierte Stil, der in England der Königin Elisabeth als Ausdruck hoffähiger Bildung galt, und nach dem 1580 erschienenen typischen Musterbuch John Lilys: „Euphues, die Anatomie des Witzes 2c." mit dem Namen „Euphuismus" bezeichnet wurde, fand in Madrid das entsprechende Analogon in der überwürzten, ebenso ausgeklügelten wie bilderreichen Diktion des spanischen Dramas, die sich aber hier fast als Normalstil erhielt. Und wohlgemerkt: dieser estilo culto, den wir schon kennen, hatte daselbst ein in hohem Ansehen stehendes, einheimisches Vorbild, der den Euphues von Lily wohl noch überbot: es waren dies die „Soledades", der „Polyphem" und andere Poesien von Luis de Gongora (geb. 1561), der mit seinen Redejongleurkünsten, seinen Inversionen, Antithesen und bombastischen Bildern den „Schöngeistern" der Epoche höchlich imponierte und damit

geradezu Literaturmode machte. Wenn Shakespeare schon nach seinen Jugendstücken den Euphuismus glücklich überwunden hatte, haben sich im Gegenteil die spanischen Dramatiker über den weit natürlicheren Lope de Vega hinaus in jenen preziösen Stil des Gongorismus immer mehr hineingeschrieben, bis derselbe bei Calderon seine höchste Steigerung, ja eine gewisse Klassizität im geregelten Übermaß erhielt. Calderon wurde, wenn wir so sagen dürfen, auf der durch ihn erreichten Höhe der dramatischen Kunst zugleich der größte Gongorist, allerdings mit einer bewußten Herrschaft über diesen Manierismus. Es ist gleicherweise die Sprache brennender Leidenschaft, wie der sophistisch zugespitzten Reflexion, die sich des künstlichen Instruments dieses Stils bedient; eine starke, innerlich wahre Erregung des tiefsten Gemüts, die dem spanischen Drama überhaupt fremd blieb, hätte eine andere Sprache gefunden und durchgebildet. Der letzte und bedeutendste nationale Dramatiker der spanischen Bühne ist zugleich ihr glänzendster Sprachkünstler. Er sammelt alle schimmernden Rauten und farbigen Blütenblätter der auf ihn überkommenen Phraseologie in sein Kaleidoskop, und wird nicht müde, es zu schütteln und zu drehen. Diese Sprachornamentik, obgleich bei schärferem Dareinsehen eine gewisse Handwerkspraxis gleichartig wiederkehrender Kunstgriffe in derselben erkennbar ist, hat vielfach ihre bezaubernde Blendwirkung ausgeübt: zunächst auf die romantische Schule und so weiter fort.

Noch uns Allen wohl erinnerlich ist die ausgesprochene literarische Neigung der älteren Wiener Dramatiker für Spanien: Grillparzer, Zedlitz, Halm teilen entschieden diese Gesinnung. Dem weicheren österreichischen Naturell widerstrebte die stramme Charakterprägung Shakespeares; man fand sich eher in die künstlich ersonnenen Kollisionen der spa-

nischen Dramatik hinein und erging sich mit Vorliebe in den Irrgärten ihrer Situations-Versteckungsspiele. Sehr bezeichnend ist die Äußerung Grillparzers: „Ich wollte, Lessing hätte Calderon und Lope de Vega gekannt, er hätte vielleicht gefunden, daß ein Mittelweg zwischen beiden dem deutschen Geiste näher stehe, als der allzu riesenhafte (!) Shakespeare." Dem deutschen Geiste wohl nicht, nur eben dem vermeinten österreichischen Bedürfnis, das nie ohne Vorbehalt so rein und ganz im deutschen Wesen aufging. Josef Schreyvogel (Ps. K. A. West) — nach Kotzebues Abgang von Wien um 1802 zuerst kurze Zeit Hoftheatersekretär, dann später unter demselben Amtstitel von 1814 an Dramaturg am Hofburgtheater bis zu seiner auf brutale Art bewirkten Pensionierung durch den Oberintendanten Grafen Czernin im Mai 1832, an der er so eigentlich starb — übte einen ganz wesentlich bestimmenden Einfluß auf die spanische Geschmacksrichtung beim Theaterpublikum, und ebenso bei den Produzierenden selbst. Er brachte „Das Leben im Traum" und den „Arzt seiner Ehre" von Calderon auf lange hinaus in das Repertoir des Burgtheaters — und mit dem durchgreifendsten Erfolg seine Bearbeitung der geistreichen Komödie „Donna Diana" nach Augustin Moreto. Gar bald zog ein erschlaffender, schwüler Luftzug über die Wiener Bühne, dem man sich an Ort und Stelle gern hingab. Unsere produzierenden Talente waren spanisch inokuliert, machten unter dieser Influenz ihre literarischen Windpocken durch, und fühlten sich wohl dabei. Grillparzer hispanisiert sehr bemerklich, trotz aller Eigenart schöpferischer Kraft, schon in seiner „Ahnfrau", dann in dem dramatischen Märchen „Der Traum im Leben", weiter in dem echt spanisch-loyalen Trauerspiel „Ein treuer Diener seines Herrn", nicht minder auch in dem Lustspiel „Wehe dem, der lügt". Noch im „Bruderzwist in Habsburg" hat der kaiserliche Sonderling Rudolf II. ein bewunderndes Wort für

Lope de Vega: „Divino autor, fenix de España“; ganz nach Grillparzers Herzen, dem Lope de Vega noch näher stand als Calderon. Direkter Abklatsch spanischer Vorbilder findet sich bei Jos. Freiherrn v. Zedlitz: in der Bearbeitung des Trauerspiels von Lope de Vega: „Der Stern von Sevilla“, in dem Trauerspiel „Zwei Nächte zu Valladolid“ und dem Lustspiel „Liebe findet ihre Wege“. Die letzteren beide Stücke, obgleich Originale, möchte man auch für Übersetzungen aus dem Spanischen halten. Dem dramatisch hochbegabten Friedrich Halm begegnen wir gleichfalls auf spanischen Wegen: in dem Schauspiel „König und Bauer“, frei bearbeitet nach Lope de Vega, in dem Trauerspiel „Donna Maria de Molina“ (nach Tirso de Molina) und dem dramatischen Gedicht „Verbot und Befehl“.

Glücklicherweise ist unsere neuspanische Literatur-Episode in Österreich endlich abgelaufen. Seien wir denn fortan redlichen Herzens deutsch, auch in dem Erfassen der dramatischen Aufgaben, wie es uns geziemt und allein auch frommt.

Zum Schluß wäre noch daran zu erinnern, wie sich Goethe inmitten der Begeisterung der romantischen Schule für alles Spanische zu Calderon stellte. Mit der eigenen Manier seines Altersurteils, halb zuzugestehen, halb sich zu verwahren, mit Vorbehalt sogar zu bewundern, doch gleich wieder etwas davon zurückzunehmen — äußert er sich über Calderon anläßlich der Übersetzung der „Tochter der Luft“ von J. D. Gries, die er sehr belobt, folgendermaßen: „Eigentliche Naturanschauung verleiht unser Dichter keineswegs; er ist vielmehr durchaus theatralisch, ja bretterhaft; was wir Illusion heißen, besonders eine solche, die Rührung erregt, davon treffen wir keine Spur; der Plan liegt klar vor dem Verstand, die Szenen folgen notwendig, mit einer Art von Ballettschritt, welche kunstgemäß wohltut und auf die Technik unserer

komischen Oper hindeutet; die inneren Hauptmotive sind immer dieselben: Widerstreit der Pflichten, Leidenschaften ꝛc. . . . Nun gesteht man bei einigem Nachdenken, daß menschliche Zustände, Gefühle, Ereignisse in ursprünglicher Natürlichkeit sich nicht aufs Theater bringen lassen, sie müssen schon verarbeitet, zubereitet, sublimiert sein, und so finden wir sie auch hier . . . Shakespeare reicht uns im Gegenteil die volle, reife Traube vom Stock; wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen, keltern, als Most, als gegohrenen Wein kosten oder schlürfen — auf jede Weise sind wir erquickt. Bei Calderon dagegen ist dem Zuschauer, dessen Wahl und Wollen nichts überlassen; wir empfangen abgezogenen, höchst rektifizierten Weingeist, mit manchen Spezereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert — wir müssen den Trank einnehmen, wie er ist, als schmackhaftes, köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen . . . Und leider sieht man in mehreren Stücken Calderon genötigt, düsterem Wahn zu fröhnen und dem Unverstand eine Kunstvernunft zu verleihen, weshalb wir mit dem Dichter selbst in widerwärtigen Zwiespalt geraten, da der Stoff beleidigt, indem die Behandlung entzückt; wie dies der Fall mit der Andacht zum Kreuze, der Aurora von Copacavana gar wohl sein möchte. Bei dieser Gelegenheit bekennen wir öffentlich, was wir schon oft im Stillen ausgesprochen: es sei für den größten Lebensvorteil, welchen Shakespeare genoß, zu achten, daß er als Protestant geboren und erzogen worden. Überall erscheint er als Mensch, mit Menschlichem vollkommen vertraut, Wahn und Aberglauben sieht er unter sich und spielt nur damit, außerirdische Wesen nötigt er, seinem Unternehmen zu dienen; tragische Gespenster, possenhafte Kobolde beruft er zu seinem Zwecke, in welchem sich zuletzt alles reinigt, ohne daß der Dichter jemals die Verlegenheit fühlte, das Absurde vergöttern zu müssen, der allertraurigste Fall, in welchen der seiner Vernunft sich bewußte Mensch geraten kann.“

Mit einer gewissen Genugtuung bringe ich dieses wichtige und gewichtige Zitat. Es mag eine von der Höhe unserer Literatur herabtönende Warnung sein und bleiben, bei der Beschäftigung mit Calderon und der spanischen Dramatik fortan nicht über das objektiv besonnene, rein literarische Fachinteresse hinauszugehen, und nicht weiter das schöngeistig-reaktionäre Amateur-Gelüste aufkommen zu lassen, die moderne Bühne — sei es auch nur zu gelegentlich katholischer Festfreude — wieder ein bischen spanisch zu machen.

Die Lusiaden von Luis de Camoëns.

(„Die Presse". Feuilleton vom 21. und 22. September 1880.)

Ein Werk eigenster Art ist der wundersame Heldengesang von Luis de Camoëns „Os Lusiados", mit keiner anderen Erscheinung der epischen Literatur so recht vergleichbar. Es ist ein Epos der Seefahrt, dessen Hauptheld wohl Vasco de Gama ist, obgleich mit ihm zugleich Lusitaniens Tatkraft und Größe überhaupt mitgefeiert wird. Dem Dichter schlug das Herz in der stärksten patriotischen Wallung, als er statt der Musen die heimischen Nymphen des Tago anrief, ihm Mut zu verleihen zum Klange seines Liedes, damit es mächtig schalle, wie der Tuba stolzer Kriegeston, der Wangen rötet und Geister emporhebt!

Leiht mir Gesänge, wert der Taten alle
Von eurem Volk, das Mars dem Ruhm erkor,
Daß durch das Weltall rings ihr Preis ertöne,
Wenn ich so hohen Wert im Liede kröne!

Erster Gesang Str. 5.

Der Sänger hat sich der Aufgabe geweiht „von fernen Zeiten noch als Herold seines Volks erkannt zu sein"; den Ruhm Portugals, der sich in den Fahrten der neuen Argonauten gipfelt, faßt er wie ein kostbares Kleinod in das echte Gold seines Liedes. Dabei erscheint ihm das Bild der vater-

ländischen Geschichte in fortgesetzter Steigerung; das Heroenzeitalter, mit welchem sonst die Kunde der ältesten Zeiten zu beginnen pflegt, folgt da in umgekehrter Reihe zuletzt in den Taten der Conquista. So entstand dieses Heldenlied mit den weitesten Ausblicken — der Rückschau wie der Fernschau. Es hat den umfassendsten räumlichen Horizont, so unbegrenzt wie die Meeresweite selbst — dann im Hintergrunde die farbige, mit Goldfäden durchwirkte Wandeltapete geschichtlicher Bilder der Heimat, und nach der Zukunft hin weitere Fernsichten des Ruhmes.

Die sagenhafte Überlieferung, welche den durch alle Meere umgetriebenen Odysseus selbst als den Gründer Lisboas bezeichnet, das nach ihm vorerst Olyssipolis genannt worden sei, bietet für die neue Epopöe des Seeheldentums eine willkommene Anknüpfung dar. Also er selbst, der uralte Patriarch aller Schiffs- und Meeresabenteuer, stiftet angeblich die Stadt der neuen Ulysses-Söhne, der kühnen Conquistadoren — und streut da eine reichliche Handvoll von Samen der Abenteuer in die Erde, die nach mehr als dritthalb Jahrtausenden so üppig aufgehen sollte. Zu wiederholtenmalen nennt Camoëns in seinem Liede Lissabon die „ulysseische Stadt" und preist ihren Hafen als die Sammelstätte jener verwegen entschlossenen Männer, die das weite Meer umwerben und in der Ferne neue Welten suchen.

Und auf Ulysses' altberühmter Schwelle,
Im Porte, wo mit bitt'rer Meeresflut
Auf weißem Sand sich mengt die süße Welle
Des Tago — sind mit edlem, heiterm Mut,
Voll Kampfbegier, die Schiffe schon zur Stelle;
Kein Bangen dämpft die jugendliche Glut;
Seevolk und Mannschaft eilt, nach allen Seiten
Des Erdenrundes hin mich zu geleiten.
Die Krieger sieht man auf dem Meeresstrande
In mancher Farb' in bunten Kleidern geh'n,

Nicht minder glühend in der Taten Brande,
Um neue Weltgebiete zu erspäh'n.
Die linden Lüfte ziehen leis' am Rande
Der Schiffe hin, die lust'gen Wimpel weh'n;
Die Schiffe seh'n, vorblickend in der Ferne,
Gleich Argo, schon sich am Olymp als Sterne.

Vierter Gesang Str. 84, 85.[1])

Alles jedoch, was die Sage von Ulysses, Aeneas, Jason und seinen Genossen Wunderbares erzählt, ja selbst die Summe des historischen Ruhmes der alten Heldenvölker soll durch die Taten der „Söhne des Lusus" — die unter des Dichters Augen geschehen und an denen sein eigener Arm den rühmlichen Anteil des Tapferen hat — über jeden Vergleich hinaus noch überboten werden.

Ohne Götter kein Heldenlied. So läßt denn auch Camoëns — um dem schulmäßigen Herkommen Folge zu leisten — gleich im ersten Gesang (Str. 20—41) seine Renaissancegötter große Sitzung halten. Auf dem krystallenen Pfad der Milchstraße bewegt sich ihr Zug zu dem glanzvollen Thronsaal und dem gestirnten Sitz Jupiters. Vasco de Gama befindet sich mit seinen Schiffen bereits in der Nähe von Madagaskar; und wie Jupiter die Sache im Götterrate vorträgt, tut ihm eine Rast wohl not nach so langer Seereise.

Und weil er, wie ihr seht, so viel Gefahren
Bestanden schon auf rauher Meeresfahrt,
Empörter Winde grause Wut erfahren,
So vieler Zonen, wilder Himmel Art:
So soll er nun, wie unter Freundesscharen,
Am Mohrenufer landen wohlbewahrt,
Auf daß die müde Flotte sich erquicke,
Bevor sie zu der weiten Fahrt sich schicke.

---

[1]) Die hier gebrachten Zitate aus den „Lusiaden" nach der Übersetzung von J. J. C. Donner.

Der Göttervater wäre also den Portugiesen freundlichst gesinnt, nicht minder der kühne Mars, dessen Herz für alle Wagnisse und Kriegsabenteuer entbrennt. In der Schilderung des Gedichtes erscheint er wie ein in den Götterstand erhobener Ritter, ganz eine romantische Figur. Als er gewahr wird, „daß die Götter, vielfach gesondert, andere Meinung hegen", erhebt er sich wilden Blicks vor der olympischen Schar. Den prächtigen Schild, der ihm vom Nacken hängt, wirft er zurück mit zorniger Gebärde; an seinem Helm, der demanthell strahlt, hebt er ein wenig das Visier empor — und spricht so seine Meinung aus, indes er den langen Speer dröhnend auf den Boden stößt. Das ist die nachdrückliche Stimme, die das Rittertum für die Seehelden abgibt. Vor Allem aber tritt Venus für sie ein, denn sie liebt den lusitanischen Stamm, in welchem sie ihr altes Römervolk wieder erkennt, ob seines Mutes im Schwert- und Lanzenkampf dort im Berberlande und ob der Sprache, „die trotz neuen Tönen die Sprache scheint von Romas großen Söhnen". Nur Bacchus, der da befürchtet, daß der alte Ruhm seiner eigenen Indienfahrt durch die lusitanischen Seehelden verdunkelt würde, erweist sich als gefährlicher Widersacher und trifft in Mozambique und in Mombaza als vermummter Intrigant die wunderlichsten und abgeschmacktesten Anstalten, um die Portugiesen zu verraten und zu verderben. Doch als das Bedrängnis ernstlicher wird, steigt Venus durch alle Sphären zum Empyreum empor, um den höchsten Götterschutz am Throne Jupiters aufzurufen. — Die ganze automatenhafte Göttermaschinerie der Lusiaden schmeckt durchaus nach der Schul-Epik, nur die Liebesgöttin allein lebt wirklich inmitten dieses Olymps aus bemaltem Pappendeckel. Die Schilderung jenes Ganges der Venus gehört zu den herrlichsten Stellen des Gedichtes. (Zweiter Gesang, Str. 33—37.) Ein weicher Hauch und Klang wollüstigen Entzückens zieht bei ihrem Auf-

schweben durch die Weltkreise; was die romanische Dichtung an südlichem Sinnenzauber und feinduftender Würze besitzt, das schimmert aus diesen Strophen und durchsüßt sie von Vers zu Vers.

> Von weitem Weg glüh'n röter ihre Wangen,
> Hoch strahlt der Reiz der göttlichen Gestalt,
> Daß Luft und Himmel zittert in Verlangen
> Und rings der Sterne Chor in Liebe wallt.
> Das Auge, das ihr Sohn zum Sitz empfangen,
> Strömt aus der Geister lebende Gewalt,
> Womit sie zündend starre Pol' umschlinget
> Und flammend in die kalte Sphäre dringet u. s. f.

Und wie wirksam trägt sie mit der schlauesten Kunst der Koketterie die Bitte für ihr begünstigtes Volk vor, dem ihre Zähren fließen! Ihr Antlitz schwimmt verklärt in diesem Naß, „wie zarter Tau auf der jungen Rose zittert"; im Blick der Hehren löst sich des Grames Gewölk, mit Lächeln hold vereint, „dem Mädchen gleich, das unversehens der Traute verletzte im Liebesspiel, und das dann weint und klagt und wieder lacht in einem Laute". Einer solcher Fürsprache vermag Jupiter, wie wir ihn von Homers Ilias bis zu Raffaels Fabel der Psyche hin kennen, nimmer zu widerstehen. Er trocknet die Augen der reizvollen Tränenkünstlerin, indes er küssend ihren Hals umschlingt — und „wären sie allein und ungesehen, bald würd' ein neuer Liebesgott erstehen". Sobald sie wieder zu schluchzen beginnt, enthüllt er ihr zum Trost des Schicksals dunklen Schoß und läßt Zukünftiges an ihr vorüberzieh'n:

> O, fürchte nicht für Deiner Helden Flotte,
> Reizvolle Tochter, irgendwo Gefahr,
> Denn mehr gewähr' ich keinem andern Gotte,
> Als dieser Thrän' im hohen Augenpaar:
> Und ich verheiße Dir, daß einst zum Spotte,
> Vor Deinem Volk versinkt der Griechen Schar:
> Vor seinen Taten in des Ostens Reichen,
> O Tochter, soll der Römer Stern erbleichen!

Denn wenn Ulyß, der Kluge, sich entschlungen
Der Sklavenfessel auf Ogygias Strand,
Wenn in die Bucht Illyrias gedrungen
Antenor und Timavus' Quelle fand,
Wenn einst Aeneas sich vorbeigerungen
An Scyllas und Charybdis grausem Brand:
So werden Größ'res noch vollziehn die Deinen,
Daß neue Welten für die Welt erscheinen.

(Zweiter Gesang, Str. 44, 45.)

Das Götterwort wird bald in vollem Umfange wahr. Und wie Vasco de Gama bei dem König von Melinde seine epische Rast hält, beiläufig so wie Odysseus bei dem Herrscher Alkinoos und den edlen Pflegern der Phäaken: da entrollt er vor dem „Heidenkönig" in längerer Erzählung die Bilder aus Lusitaniens Geschichte; er kommt dann auf die Entdeckungspläne Johann des Zweiten und endlich auf das ruhmreiche Amt, das der große Don Manoel in seine eigenen Hände gegeben. Ihn habe der glorreiche König dazu ersehen, den Seeweg nach Indien zu suchen, nachdem diesem der Flußgott des Ganges, „der die Strecken des Paradieses seine Wiege nennt", selbst die Herrschaft über Ostindiens Völker geweissagt. Welche Mühsal und Gefahr habe man auf jenem Wege bereits bestanden, welchen Schrecken tapfer und fest ins Auge geschaut! Hinter diesem mächtig Wirklichen und Erlebten bleibe alles Gedichtete und Ersonnene weit zurück, was je Homer und Virgil zum Preise ihrer Helden gesungen, nicht minder das „leere Tatgepränge", womit Bojardo und Ariosto einen Roger, Roland, Rodamont fabelnd verherrlichten. Mit echt romanischem Selbstgefühl, nicht ohne einen Anflug von Helden-Ruhmredigkeit und Seemannslatein (das es neben dem Jägerlatein wohl auch gibt) wirft sich der Admiral Vasco de Gama stolz in die Brust, als er seine lange Kunde mit folgender brillanten Kadenz schließt:

Nun richte, Herr, ob auf dem Erdenrunde
Sonst einem Volke solch' ein Weg gelang?
Ob wohl Ulyß mit dem beredten Munde,
Aeneas so weit auf der Erde drang?

— — — — — — — — — — — — — —

Denn ob den schöngeträumten Wahngebilden,
Den eitlen, auch die schönsten Kränze blüh'n,
Strahlt über all' dem Pompe doch die Wahrheit,
Wie ich sie Dir erzählt in nackter Klarheit.

(Fünfter Gesang, Str. 86—89.)

Nachdem Gama seinen Bericht geendet, gehen die Portugiesen wieder unter Segel und durchschiffen, von einem kundigen Lootsen des Königs von Melinde geführt, den indischen Ozean. Noch immer gibt der feindliche Bacchus keine Ruh'; er steigt zur Meerestiefe herab und reizt den Neptun und den Aeolus gegen die Seefahrer auf. Da rannten, an die Pumpen sich zu stellen, die Schiffer — doch der heftige Wellenstoß warf sie auf die Seite. Drei der kräftigsten Gesellen vermögen nicht das Steuer zu bewegen, das man ringsher mit dem Takelwerke umschlingt; Alles scheint umsonst. Da eilt Venus mit ihren Nymphen helfend herbei und es war hohe Zeit: schon treibt das Admiralschiff hin mit zerschmettertem Mittelmast. Nun aber bändigt Liebeshuld des Aeolus unholde Schar. Einzeln nehmen die Nymphen, denen rote Blumen aus dem hellblonden Haare leuchten, die grollenden Winde vor: Orithyia den Boreas, Galatea den wilden Notus. Endlich umschien der lichte Morgenschein die ferne Linie des Festlands, die der Matrose aus dem Mastkorb deutlich unterschied. Und: „Dies ist Kalkutta!“ rief freudig der Bootsmann aus Melinde.

Den Neptun, welchen Bacchus aus dem Meeresgrund heraufzitierte, müssen wir uns noch besehen. Was ist das für ein ruppiger, schäbiger, ungeschlachter Gott! In welch seltsamer Metamorphose tritt uns der alte, homerische Erder-

schütterer Poseidon entgegen! Die nähere Kenntnis des Elements hat seine mythische Göttergestalt entstilisiert; er ist ein mit dem Seemannsauge angeschauter, sehr realistischer Meergott geworden, welchem die ganze Naturgeschichte der Meerestiefe an Bart und Gliedern hängt:

> Die Haare, die von Bart und Haupt sich schlingen
> Auf Hals und Schultern, waren rings bedeckt
> Mit dichtem Schlamm, woraus die Tropfen dringen;
> Nie hatte sie des Kammes Zahn geleckt.
> An ihren Spitzen sonder Ende hingen
> Seeschnecken, schwarze, die der Abgrund heckt;
> Den Kopf umgab ihm eine große Schaube
> Von der Lagosta, gleich der Pickelhaube.
>
> Ihn bei dem Schwimmen nirgend aufzuhalten,
> Schloß kein Gewand den nackten Körper ein;
> An dessen Statt, dichtwimmelnd rings, umwallten
> Ihn hundert Meergeschöpfe, groß und klein,
> Seespinnen, Krebs' und andere Tiergestalten,
> Die unter Phöbe's lichtem Strahl gedeih'n,
> Meeraustern, moosbewachs'ne Muscheln, Schnecken,
> Die sich den Rücken mit der Schale decken.
>
> (Sechster Gesang, Str. 17 und 18.)

Erscheint dieser Neptun nicht wie ein personifiziertes Aquarium? Aber dabei ist die Stelle doch ein geniales Beispiel, wie man nach realen Anschauungen eine mythische Gestalt umformen und weiter dichten könne.

Weit bedeutsamer jedoch als diese Inszenierung der Elemente nach dem alten, wenn auch modifizierten Rezept der Mythologie ist die unmittelbare Wiedergabe der neuen, ozeanischen Eindrücke, wie sie der Dichter vom Schiffsbord aus beobachtet. A. v. Humboldt hebt im zweiten Teil des „Kosmos" mit der Fachkenntnis des weit gereisten Naturforschers hervor: „Unnachahmlich sind bei Camoëns die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwischen Luft und Meer, zwischen der vielfach ge-

stalteten Wolkendecke, ihren meteorologischen Prozessen und den verschiedenen Zuständen der Oberfläche des Ozeans. Camoëns ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein großer Seemaler.“ Freilich mit niederländischer Seemalerei, mit dem ruhigen Phlegma und dem nüchternen Realismus dieser maritimen Beobachtung haben die Seeszenen des portugiesischen Dichters wenig gemein. Es sind wirkliche Szenen, das Element scheint aktiv zu sein, Leidenschaften zu haben, wie der Mensch selbst. Fast ebenso, wie sich der lusitanische Seeheld von der holländischen oder englischen Theerjacke unterschied, so verschieden ist auch der feurige, temperamentvolle Naturblick dieses malerischen Dichters von der Praktik des Pinsels der holländischen Marinemaler. Am lebhaftesten erfaßt er die heftige, elementare Bewegung, dann auch das Farbige, Lichtspielende, Brillante in dem Naturbild. Die Stellen, die am meisten aus der Dichtung des Camoëns hervorleuchten, sind die eigentlich schildernden, ob sie den Menschen oder die Natur angehen; so alle Schiffsvorgänge, die chevaleresken und stolzen Beschreibungen der Waffenrüstung und des Krieges, dann die ethnographischen und vor allem die maritimen Bilder. Und wie ist Alles mit einem gleichsam eindrucksdurstigen Auge empfangen und wiedergegeben! Die Conquista war auch eine Eroberung für die Poesie, welche durch die fast plötzlich erweiterte Naturanschauung auf einmal ungeahnte Farben und Beleuchtungs-Effekte gewann.

Aber die elementaren Gewalten werden von dem Dichter nicht allein in der scharf wahrgenommenen Erscheinung erfaßt, sondern auch in der Wirkung auf die erregte Stimmung, in dem gesteigerten Reflexbild der Phantasie. Diese vermag neben der genauesten Beobachtung — es sei hier nur beispielsweise der meisterhaften Schilderung der Wasserhose gedacht (fünfter Gesang Str. 18—22) — auch die seltsamsten, gespenstigsten Seegesichte zu erzeugen. Eine furchtbare Vision solcher Art

ist das Emportauchen des Giganten Adamastor am Vorgebirg der Guten Hoffnung. Die Nacht war auf dem Verdeck durchgewacht worden; „aus düsterer Luft hing auf die Häupter nieder der Wolkenzug mit schwärzlichem Gefieder". Banges Grauen durchschauerte die Herzen; von ferne dröhnt und heult das Meer. Da mit einemmal

— — in mächtiger Entfaltung
Erschien ein Riesenleib im Lüftereich,
Von häßlicher, gigantischer Gestaltung;
Rauh war sein Bart, sein Antlitz kummerbleich.
Die Augen tief und hohl, furchtbar die Haltung,
Die Farbe blaß und fahl, der Erde gleich,
Die Haare voll von Erde, kraus und häßlich,
Die Lippen schwarz, die Zähne gelb und gräßlich.
(Fünfter Gesang, Str. 39.)

Der Erdriese sprach in grausem, dumpfen Tone, der, wie es schien, aus tiefem Meere stieg; das Blut erstarrte Allen und das Haar sträubte sich empor. Eine furchtbare Drohung schallte von dem redenden Koloß herüber: Stets werde das Meer an dieser Stelle feindlich mit Stürmen und Wettergrauen alle Segel verfolgen! Wer bist du, ungeheures Wesen? fragte der Dichter den Giganten. Da krümmt er den Mund, er dreht die Augen wieder, ein Schreckenslaut durchgellt die Luft:

Ich bin das große Kap, das tief versteckte,
Dem ihr den Namen lieht vom Sturmesweh'n,
Das Ptolemäus, Mela nicht entdeckte,
Noch Strabo, noch ein And'rer mocht' erspäh'n . . .
(Fünfter Gesang, Str. 50.)

Eine gewaltige Personifikation! So spricht der Dämon des Vorgebirges, der gleichsam die erlaubte Schranke der Weltkunde eifersüchtig hütet, die Portugiesen an, welche sie so verwegenen Mutes überschritten.

Doch die Meeresdichtung hat auch sonnige, glänzende Bilder. Als Prämie für so viel Mühen will Venus zuletzt ihren Schützlingen eine rechte Freude bereiten und inszeniert eines der reizendsten Eilande im indischen Meere mit Hilfe ihres Sohnes zum üppigen Liebesgarten. Eine ballettartige Dekoration, eine echte Feerie in transparenter Beleuchtung! Pomeranzen mit der Farbe von Daphnes Goldhaar, Prachtlimonen, „schön gewölbt wie Busen zarter Frauen". Granaten im roten Glanz, der Venus Myrtengrün — kurz Alles, was Pomona und Flora aufbieten kann, findet sich hier beisammen; ein Lustrevier, wo der weiße Schwan rudernd am Gestade singt und die Nachtigall ihm vom Gebüsch antwortet, die Gazelle durch die Waldpfade schlüpft, Harfen- und Flötentöne durch die Lüfte melodisch klingen. Und die anmutigsten Götterfrauen ergehen sich in Busch und Wald, sie winken hinter blühenden Zweigen, sie locken aus der Flut, in silberne Wellen statt ins Gewand die weißen Glieder schmiegend. Zuletzt denn sumptuose Bewirtung, großes Bankett. „Auf reichen Stühlen von Krystall sitzen je zwei und zwei, die Nymphe und ihr Galan"; am Ehrenplatz natürlich der Admiral mit der ersten Dame, der Göttin Tethys selbst. So mischt sich häufig in fast kindischer Weise bei Camoëns das Reale mit dem Unrealen, dem erkünstelt Märchenhaften.

Nach dem Bankett nimmt das Gedicht eine ernste, feierliche Wendung, in welcher der kosmographische Zug desselben einen sehr charakteristischen Ausdruck findet. Tethys führt den Helden auf eine lichte Höhe; dort sieht er die hellen Strahlen durch eine schwebende Kugel zucken, so daß ihr Mittelpunkt in klarster Reinheit durchsichtig gleich der Oberfläche erscheint. Es ist ein Himmelsglobus aus wundersamem Stoff, der die Beschaffenheit des Weltsystems und der Erde auf vollendete Weise verdeutlicht.

Die Göttin sprach: in Kleinem aufgetragen
Laß' ich vor Deinem Aug' den Riß der Welt
Allhier vorübergeh'n, auf daß Du sehest,
Woher Du kommst, wohin Du strebst und gehest.
(Zehnter Gesang, Str. 79.)

Nun erklärt die Göttin dem Helden die Urbewegung und den ersten Umschwung, den Gürtel des Tierkreises, die Planetensphären nach dem ptolemäischen System — und endlich hält sie auf der Erdkugel eine längere geographische und ethnographische Umschau durch die Erdteile, an allen damals befahrenen Küsten vorbei. Das Ganze sieht bei aller Großartigkeit des Weltüberblickes doch sehr einer instruktiven Vorlesung ähnlich, mit den dazu gehörigen Demonstrationen am Globus; die Göttin Tethys wird hier förmlich zur Dozentin der allgemeinen Weltkunde. Dabei spricht sie mit voller Gläubigkeit vom Christentum und den Wundern des heiligen Thomas in Indien — ja noch mehr, sie gesteht rückhaltslos ihre eigene Scheinexistenz und die der anderen Olympier ein.

— — Denn ich, Saturn und aller Götter Schar
Samt Jupiter sind eitle Fabeleien,
Die blinder Wahn der Sterblichen gebar.
Wir dienen nur dem Liede Reiz zu leihen;
Und bot uns Menschenwitz ein Beff'res dar,
War's dies, daß ihr uns zu den Sternen stelltet,
Und diesen uns're Namen zugesellter.
(Zehnter Gesang, Str. 82.)

Es ist stark, wenn eine redende Person von sich sagt: ich existiere eigentlich gar nicht, ich bin nur ein Fabelwesen, höchstens eine Allegorie. Ein italienischer Autor hätte wohl den Göttern innerhalb des Gedichtes ihre Existenz ungestört belassen; der Spanier oder Portugiese benützt sie zwar als dekorative Figuren, aber er ist zu sehr dem wahren Kreuz, Christus und der Madonna verpflichtet, als daß er nicht die

kleine poetische Sünde gegen den echten Glauben in so naiver Weise wieder sühnen sollte. —

Noch Eines vor dem Abschluß des Heldenliedes. Sowie vordem Vasco de Gama selbst dem Herrscher von Melinde die frühere Geschichte Portugals erzählt, so besingt die schönste Nymphe bei dem herrlichen Gastmahl in dem Elysium der Liebesinsel auch jene ferneren Großtaten, die sich noch auf Indiens Boden abspielen sollen.

— — Vom Tago fliegen
Durch's Meer, dem Gama's Kiel erschließt die Bahn,
Armaden, so die Meergestad' ersiegen,
Um welche stöhnt des Indus Ozean;
Die es verschmäh'n, sich ihrem Joch zu schmiegen,
Die Könige, fühlen in des Stolzes Wahn
Der tapfern Arme Zorn, der Schwerter Blinken,
Bis sie sich beugen oder sterbend sinken.
(Zehnter Gesang, Str. 10.)

Das Lied der Sirene läßt nun gar edle Namen zum Harfenklang ertönen: Pacheco, Lusitanias Achill, Francisco von Almeida und seinen Sohn Lorenzo, dann Tristan da Cunha mit dem großen Albuquerque. Schon schimmert der Blitz der Waffen über die Saiten der Harfe hin, womit der Held dereinst den „dumm-dreisten Perser" besiegen wird, und die prophetische Nymphe sieht ihn bereits im Geiste Goas Mauern niederwerfen und mit siegreichem Schwert die dichten Glieder der wilden Mohrenbrut öffnen! Andere Namen, wie Lopez von Siqueira, Mascarenhas, Sampajo, Stephan, ein Sohn Vasco de Gamas, Alphons Martin de Souza, Dom Joan de Castro folgen noch im Lied, die alle das Kreuz und das Portugiesenbanner zu höchster Ehre bringen sollen.

Wie bald war aber diese ganze Zukunft des Ruhmes für Portugal verspielt! Es ist tragisch-bezeichnend, daß Camoëns sein Heldenlied eben jenem phantastischen König Dom Seba-

stian widmete, „dem neuen Schrecknis für den Speer der Mohren", der in der Schlacht von Alcassar unter den aufgeschichteten Leichen verschwand und dort auch Portugals Größe und Zukunft mitbegrub. Ein Volk mit den glänzendsten Talenten und Heldengaben, das aber im Rausch der Erfolge leicht die Einsicht und Besinnung verlor, konnte sich trotz eines Gama und Albuquerque nicht lange auf solcher Höhe halten. Auch in den Lusiaden kredenzt der Dichter seinem Volke in goldnem Pokal den feurig-süßen, berauschenden Firnewein des exaltierten nationalen Selbstgefühls. Beinahe erscheint sein Lied wie ein letzter poetischer Festakt, wie ein Prachtfeuerwerk, zu Ehren des lusitanischen Ruhmes abgebrannt, dessen Feuerräder über den indischen Ozean hinleuchten. Doch wie die letzten Raketen in die Wellen niedersinken, wird es ernstlich Nacht, auf lange Zeit hinaus Nacht für Portugals Glück und Größe. —

„Utopia" von Thomas Morus.

(„Die Presse". 12. August 1875.)

Die Religionsfrage beschäftigt unsere Zeit wieder in ernstester Weise — allerdings mehr in ihren äußeren Konsequenzen, als in dem Kern des Glaubensstreites. Sie ist jetzt so eigentlich in das politisch-akute Stadium getreten. Lehrreich wäre es, sich in den Hauptzügen es nochmals zu vergegenwärtigen, in was für Umwandlungen die welthistorische Frage immer wieder an die Tagesordnung der Jahrhunderte gesetzt wurde — in welchen Formen sie das gläubig-gerüstete Zeitalter Martin Luthers, das literarisch aufklärende von Voltaire und Lessing, endlich das praktisch durchgreifende Bismarcks und seiner Gegner bewegte. Hier sei uns der Rückblick auf einen verfrühten rationalistischen Versuch gestattet, die Gegensätze, die sich eben in der beginnenden Reformationszeit zum erbittertsten Kampf auf dem Boden der Wirklichkeit rüsteten, in der Form eines Gedankenproblems scheinbar friedlich zu vermitteln und zu vergleichen. Aber wohlgemerkt: eben nur zum Schein.

Was für drohende Zeichen standen schon dazumal am Himmel, als der gelehrte englische Staatsmann und Humanist Thomas Morus über seinem berühmten Buch: „De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia" (Von dem

bestgeordneten Staat und der neuen Insel Utopien) in der stillen Studierstube saß und seine reinlichen, milden Ansichten in wohlgefeiltem, erasmischem Latein darlegte! Gar bald zog von Wittenberg, ebenso von den Bergen der Schweiz das geballte Gewölke herüber. Christus trat wieder — von Gewitterglorie umleuchtet — in seine Welt, um die Lippen zuckte ihm neuerdings das furchtbare evangelische Wort: „Ich bin nicht gekommen, den Frieden zu bringen, sondern das Schwert!“ Die kirchlichen Gnadenmittel verkehrten ihre Wirkung ins Gegenteil. Blitze fuhren von der Hostie aus, dem im Streite umgestürzten Kelch entquoll ein unendlicher Strom von Blut, die traurigste Transsubstantiation des Abendmahlweines. Aber die Zeit mußte kommen, wie sie war — mit allen ihren Schrecken und Prüfungen, düster und glaubensfreudig, im Fanatismus bestialisch und stählern im Überzeugungsmut, die Gemüter von Grund aus aufwühlend und reinigend, wie ein mächtiges Wetter von dem Herrn. Die weltbewegenden Leidenschaften stammen aus den tiefsten Quellen des Unabwendbaren und Notwendigen.

Inmitten eines solchen Zeitalters, oft auch im ersten Anzuge desselben, stellen sich zuweilen wohlgesinnte, selbst hervorragende Männer ein, denen das Herz ruhiger schlägt als der Zeit — sie wagen dann den Versuch, mit einer gewissen energielosen Milde die Gemüter zu beschwichtigen, gleichsam mitten auf dem Schlachtfelde der Überzeugungen zum Frieden zu rufen. Immer erleben sie dann dieselbe Enttäuschung: überhört, beiseitegedrängt, wohl auch aufgeopfert zu werden.

War etwa Thomas Morus, der Freund des berühmten Erasmus von Rotterdam, auch von dieser Art? Wir können es doch nicht annehmen. Mitten aus den hochwogenden Gewässern der Zeit ließ er wohl seine stille Friedens-Insel, die „Utopia“, aufsteigen: den echt humanistischen Traum eines

Musterstaates, dem als letztes Kapitel auch das Bild einer streitlosen, in sich versöhnten Musterkirche beigefügt war. Und dies gerade in einem Zeitpunkt, da allerwärts die Losung des ernstesten Kampfes ausgegeben wurde. Die Geister platzten eben aufeinander, aber im Reiche des Utopus herrschte allgemeine Duldung und Glaubensfreiheit, da war das Toleranz-Edikt längst proklamiert, und Beleidigung in Religionssachen durch das strengste Staatsverbot verpönt — —

Wie liberal, wie hellblickend, sollte man meinen! Und doch war der geistreiche Humanist Thomas Morus, der dieses Utopien- oder „Nirgendsheim" konstruierte, vor allem höchst entschiedener Katholik, nicht ohne Neigung zur Aszese, der sogar zeitweise ein härenes Hemd trug, und dem die Augen glänzten und die Stimme bebte, wenn er mit Freunden vom Himmel und dem ewigen Leben sprach; zugleich stand er unter einem so unberechenbaren Despoten wie Heinrich VIII. im Staatsdienst, zuletzt sogar als Kanzler. Was im Reiche des Utopus galt, konnte mit dem Programm seiner Amtstätigkeit nichts gemein haben. Nur in den Mußestunden, welche ihm dieselbe übrig ließ, erging er sich — gleichsam zur Erholung — in dem Gedankenspiel mit jenem Idealstaat, der in Allem und Jedem der staatlichen Wirklichkeit, in welcher er selbst mitwirken mußte, gründlichst entgegengesetzt war. Die Utopia war nur eine Dekoration für seine humanistische Hausbühne, in welcher die idealen Prospekte allenfalls auch wechseln konnten. Erasmus von Roterdam, der mit größter Verehrung an Thomas Morus hing, schrieb bei seinem Aufenthalt in London in dessen Hause sein „Lob der Narrheit" fertig, das er dem Freunde in einem launigen Vorwort dedizierte. Er gesteht das Spielerische in der Behandlung des Themas gegenüber einem von ihm so respektierten Manne offen ein, der neben den ernstesten Intentionen sich auf jene Laune, hinter der sich doch ein gewisser Ernst berge, sehr wohl verstehe.

Denn Thomas Morus, der in seiner Jugend vorübergehend daran dachte, in den Karthäuserorden einzutreten, hatte weiterhin alle jene Eigenschaften, die in den humanistischen Kreisen zumeist empfahlen: äußerst gewinnendes Benehmen, die Gabe raschen, auch beißenden Witzes, den vollen Sinn für die Freiheit und Klarheit der neuen wissenschaftlichen Tendenzen. Und doch sollten die Ereignisse, wie der englische Historiker John Richard Green hiezu bemerkt, es bald dartun, „daß in dieser sonnigen Natur eine strenge Unbeugsamkeit gewissenhaften Entschlusses verborgen lag".

Für diesmal hat ihm wohl Erasmus in der Widmung seiner „Laus stultitiae", eines echten Produkts gelehrten Humanistenwitzes, nur das scherzende Wort zugerufen, indem er die paradoxe Schrift seinem Schutze empfahl: „Meinetwegen mag man sich einbilden, ich habe zu meiner Unterhaltung einmal Schach gespielt, oder einen Ritt auf meinem Steckenpferde gemacht . . ." Thomas Morus hat nun im höheren Sinn seinen Ritt nach Utopien auf einem Steckenpferde mit Flügeln getan. Wollen wir ihm nach diesen kurzen, aber nicht unentbehrlichen Zwischenbemerkungen jetzt weiter dahin folgen.

Wie die weltentdeckenden Abenteurer und Seehelden gegen Westen zogen, die Brust von phantastischen Erwartungen geschwellt — so schickte Morus seine politischen Phantasien in derselben Richtung auf die Abenteurerfahrt aus. Seinen fiktiven Gewährsmann und Berichterstatter über die Einrichtungen Utopiens — er nennt ihn Raphael Hythlodée — läßt er die Fahrten Amerigo Vespuccis mitmachen und auf einer derselben unter anderen Wundern der neuen Welt auch jenes Staatswunder, gleichsam das politische Eldorado, entdecken. Die ganze Fiktion wird auf eine ziemlich naive und doch gekünstelte Art mit der realen Welt in Beziehung gebracht. So läßt Morus unter anderm auch christ=

liche Missionäre nach Utopien kommen, die sofort die überraschendsten Erfolge daselbst erzielen. Dann bringt Raphael Hythlodée bei seiner vierten Reise nach diesem Lande statt der Waren ein hübsches Päckchen Bücher mit, das eine kleine humanistische Musterbibliothek repräsentiert. Es ist Plato und Aristoteles darunter, von den Dichtern Homer, Aristophanes, Euripides und Sophokles in der Ausgabe von Aldus, dann der Grammatiker Laskaris, und neben Plutarch Herodot und Thukydides. Sofort wird in Utopien auf das Eifrigste Griechisch studiert. Man sieht, der Verfasser gönnt den Eingebornen seines Idealstaates aus der wirklichen Kulturwelt von dem Guten das Beste.

Utopien ist ein Reich der Wünsche, das nicht von dieser Welt ist. Es hat auch wegen seiner ausgesuchten Unrealität eine sprichwörtliche Berühmtheit erlangt. Diese Konstruktion eines imaginären Freistaates auf patriarchalisch-sozialistischer Grundlage mit seinen Philarchieen, die immer dreißig Familien vereinigen, seinen völlig gleichartigen Einrichtungen und Gesetzen, ja sogar der staatlich geregelten ökonomischen Musterwirtschaft — diese ganze mit minutiöser Methode durchgeführte Erfindung erscheint uns so recht als ein Produkt des gelehrten Spieltriebes, der, wie ich schon oben bemerkte, gar tief in der Humanistenbildung des Jahrhunderts steckte. Allerdings überrascht uns plötzlich eine scharfsinnig praktische Bemerkung, die auf Rechnung des wohlerfahrenen Staatsmannes kommt — und noch mehr flößt uns so mancher erleuchtete, über die Verwirrung der nächsten Gegenwart hell hinüberschauende Blick die reinste Achtung und Bewunderung ein.

Es ist geradezu erstaunlich, sagt John R. Green in seiner geistvollen Charakteristik der Utopia,[1]) „wie Thomas

---

[1]) John Richard Greens Geschichte des englischen Volkes. Deutsch von E. Kirchner. 1889. Erster Band. S. 377 ff.

Morus, indem er durch dieses Traumland der reinen Vernunft wandert, den wichtigsten sozialen und politischen Entwicklungen späterer Zeiten vorgreift. In einzelnen Punkten, z. B. in der Behandlung der Arbeiterfrage, ist er der noch jetzt herrschenden Meinung weit voraus. Das ganze ihn umgebende Gesellschaftssystem erscheint ihm nicht anders als eine Verschwörung des Reichen gegen den Armen. Die Reichen bestreben sich immer durch geheimen Betrug oder das öffentliche Gesetz, den Tagelohn der Armen zu verringern, so daß das schon bestehende Unrecht durch die Staatsgesetze noch vergrößert wird. Dieselben ersinnen alle möglichen Mittel, durch welche sie die unrechtmäßiger Weise (!) aufgehäuften Güter sich sichern können, um dann zu möglichst geringem Preis die Arbeit des Armen zu ihrem Nutzen und Vorteil auszubeuten. Sobald die Reichen beschließen, sich diese Pläne im Namen der Gesamtheit zu eigen zu machen, werden sie Gesetz. Der Erfolg war das elende Dasein, zu dem die Arbeiterklasse sich verdammt sah. Die Gesetzgebung von Utopia bezweckte dagegen einfach das Wohl der Arbeiter: Es herrschte zwar Gütergemeinschaft, aber arbeiten mußten alle. Die Arbeitszeit war auf neun Stunden beschränkt, mit Rücksicht auf geistige Förderung des Arbeiters. Bei der Einrichtung des Staates war man hauptsächlich darauf bedacht, neben den notwendigen Beschäftigungen für das Gemeinwohl soviel Zeit wie möglich zu erübrigen, damit die Bürger, von körperlichem Dienste befreit, die Freiheit des Geistes genießen und sich der Ausbildung desselben widmen zu können. Denn die Utopier glauben, das hierin das Glück dieses Lebens besteht." Das ist doch bis zur letzten Konsequenz sozialistisch! Da sieht man, wie kühn und seherhaft der Humanismus, damals selbst in die traurigste Gegenwart eingeklemmt, hier einmal Zukunft vorträumen konnte.

Wir wollen jetzt das besonders wichtige Schlußkapitel mit der Überschrift: „Von den Religionen der Utopier" auf-

schlagen. Vernehmen wir in einigen bezeichnenden Hauptstellen den Autor selbst.[1])

„Die Religionen sind in Utopien nicht allein in den verschiedenen Provinzen verschieden, sondern selbst innerhalb der Mauern jeder einzelnen Stadt. Doch kommen alle Utopier, trotz der Verschiedenheit dieser Glaubensansichten, darin überein, daß zugleich als Schöpfer und Vorsehung ein höchstes Wesen existiere, das mit dem gemeinsamen Namen „Mythra" bezeichnet wird. Die Spaltungen haben ihren Grund darin, daß die Auffassung von der Natur dieses unergründlichen Wesens nicht für Alle dieselbe ist. Indes beginnt jede Verschiedenheit abergläubischer Meinungen mit jedem Tage abzunehmen und sich in eine einzige vernünftige Religion aufzulösen.

„Da sie von der Lehre Christi, seinem Leben, seinen Leiden und Wundern vernahmen, wurden Viele von dieser Heilskunde mächtig angezogen. Doch stellen die Einwohner, die nicht an das Christentum glauben, sich keineswegs der Verbreitung desselben entgegen und mißhandeln die Neubekehrten in keiner Weise.

„Zu den ältesten Satzungen gehört in Utopien das Verbot, Niemanden seiner Religion halber zu beleidigen. Der Gründer des Reiches, Utopus, hatte erfahren, daß vor seiner Ankunft die Eingeborenen unaufhörlich in einem Religionskriege begriffen waren. Dieser Zustand hatte ihm selbst die Eroberung des Landes erleichtert, weil die feindlichen Sekten, statt sich zur Masse zu vereinen, isoliert und einzeln kämpften. Sobald er Sieger und Herr war, beeilte er sich, völlige Religionsfreiheit auszuschreiben und bestrafte Unduldsamkeit und Fanatismus mit Verbannung oder Sklaverei.

---

[1]) Vergl. „Utopia" von Th. Morus. Deutsch von Hermann Kothe. Ph. Reclams Universal-Bibliothek, Bändchen 513, 514. S. 132 ff.

„Er tat dies nicht bloß um der Aufrechthaltung des Friedens willen, sondern es schien ihm auch eine Pflicht gegenüber der Religion selbst. Er wagte es nicht, in Glaubenssachen verwegenerweise etwas festzustellen, da man nicht wissen könne, ob nicht Gott selbst den Menschen einen verschiedenen Glauben einflöße, gleichsam um jene große Menge religiöser Verehrungsformen zu prüfen. Gewalttätigkeiten und Drohungen, um Jemanden zur Glaubensänderung zu zwingen, schienen ihm ebenso tyrannisch als abgeschmackt. Er sah voraus, daß, wenn alle Religionen, mit Ausnahme einer einzigen, falsch wären, die Wahrheit mit Hilfe der Milde und Vernunft zuletzt selbst durch eigene innere Kraft siegen müsse.

„Die Utopier feiern an den ersten und letzten Tagen des Monats und des Jahres ein Fest: es ist das Anfangs- und Endfest. Sonst gibt es bei ihnen keine Feiertage. Eine Art Familienbeichte zwischen Ehegatten, Kindern und Eltern reinigt die Seele am Abschluß des Monats und Jahres für die würdige Feier des Anfangs. Dann dankt man Gott in einem gemeinsamen Gebet für die während der abgelaufenen Zeit erwiesenen Wohltaten.

„Obgleich die Utopier sich nicht zu derselben Religion bekennen, streben doch alle Verehrungsarten des Landes auf verschiedenen Wegen zu einem einzigen Ziele. Dieses Ziel ist die Verehrung der göttlichen Natur. Man sieht und hört deshalb in den Tempeln nichts, was nicht allen Glaubensarten gemeinsam entspräche. Jeder feiert zu Hause und in seiner Familie die seinem Glauben gemäßen Mysterien. Der öffentliche Gottesdienst ist so eingerichtet, daß er in nichts den häuslichen und besonderen Kulten widerspricht. Man sieht in den Tempeln keine Art von Gottesbildern, damit es Jedem freistehe, sich die Gottheit unter derjenigen Form zu denken, die seinem Glauben entspricht. Man betet dort nie anders zu Gott, als unter dem Namen „Mythra", eine Bezeichnung,

welche in der utopischen Sprache im allgemeinen das Wesen der göttlichen Majestät ausdrückt, welcher Art auch dieses Wesen sein möge. Alle Gebete sind dort der Art, daß Jeder sie mit- und nachsprechen kann, ohne gegen seine religiöse Überzeugung zu verstoßen."

Nach diesen Grundzügen steht denn im utopischen Religionswesen obenan die Gleichberechtigung der Konfessionen als erhaltendes Prinzip des Friedens. Ein schwierigstes Problem ist nebenher mit der spielenden Leichtigkeit der Fiktion gelöst: die Einheit des öffentlichen Kultus bei größter Verschiedenheit der besonderen Glaubensbekenntnisse.

Doch wie rationalistisch auch Morus, der utopische Theoretiker, in den Hauptfragen sich verhält, so finden wir dagegen in der Hierarchie, im Kultusgepränge, in der äußern Kirchenverfassung Utopiens den vollen, unverkennbaren Widerschein des Katholizismus wieder. Der Kopf ist frei, Gemüt und Sinne stehen noch in den alten Kultusbanden. Wir treffen denn in jenem Musterstaate selbst ein reformiertes Mönchswesen an; die Priester haben angeblich nur die höchsten Ehren ohne politische Machtstellung, aber durch das Exkommunikationsrecht ist wiederum die furchtbarste, verderblichste Gewalt in ihre Hand gelegt; sie selbst sind als Gottgeweihte unverletzlich, das Volk fällt vor ihnen auf die Knie wie vor sichtbaren Göttern. Die Verfolgungssucht ist theoretisch ausgeschlossen, aber durch den so weitgehenden Einfluß des Priestertums wird ihr de facto in Utopien selbst Tür und Tor geöffnet. Auch die dem Verfasser so werte Inszenierung des katholischen Kultus findet sich in seinem Musterstaate vor: das geheimnisvolle Halbdunkel der Kirchen, die farbenschimmernden Priestergewänder, die feierlichen Wachskerzen, der süße Weihrauchsduft. Kein einziges, ästhetisch wirkendes Requisit der Frömmigkeit will er in Utopien missen.

Im ganzen ist die „Utopia“ — auch in ihrem größeren politischen Teil — mehr ein Gedankenbild als ein Gesinnungsausdruck, eine beschauliche, doch gewiß keine tendentiöse Schrift. Alles ist darin so säuberlich und mild, mit so weicher Abrundung der Ansicht gedacht — so echt und recht humanistisch. Wo man den Ton stärkerer Überzeugung erwartet, tritt höchstens eine urbane Ironie an die Stelle. Da merkt man es denn wieder, wie der Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts voll fruchtbarer Bildungsanregungen, aber im geschichtlichen Leben ohne jede Keim- und Triebkraft war. Auf den Hausschuhen der Studierstube ging er mit leisem, fast unhörbarem, höchstens schlürfendem Schritt durch die Welt und trat so sachte auf, daß er kaum sichtbare Fußstapfen hinterließ.

* * *

Allerdings konnte just damals, als die Insel Utopia von Hythlodée entdeckt wurde, die Duldung gegen Andersgläubige, die völlige Leidenschaftslosigkeit in Religionssachen unmöglich außer in „Nirgendsheim“ das Schlagwort der Zeit werden. Ein ruhiges Nebeneinanderlogieren der verschiedenen Konfessionen, eine gemütliche Glaubensnachbarschaft in der Reformationszeit — welche Zumutung! Auch Morus selbst war nur als Ehrenbürger Utopiens so tolerant; als englischer Kanzler im Amt trug er kein Hehl, daß er einmal kein Luthertum in England wolle, aus politischen wie aus religiösen Gründen, und den Geist der Empörung gegen die Einheit der Kirche zu bändigen entschlossen sei. Gelegentlich kam es ihm auch auf einige Verfolgung nicht an; an dem Scheiterhaufen, auf dem der lutherisch gesinnte Kanonikus John Frith zu London 1533 verbrannte, hatte unser Utopist auch seinen Anteil.

Er selbst bekennt mit Nachdruck in seiner für sich abgefaßten Grabschrift: er sei stets den Dieben, Mördern und

Häretikern ein Schrecken gewesen (furibus autem, homicidis, haereticisque molestus). Dagegen konstatiert Erasmus von Rotterdam, der jederzeit die besten Worte, auch der Rechtfertigung, für seinen Freund Morus in Bereitschaft hatte, in einem Briefe an Faber: daß, während jener der Kanzlerwürde vorstand, doch Niemand wegen Glaubensneuerung (auf seinen unmittelbaren Antrag) mit dem Tode bestraft worden sei, indes in Deutschland und Frankreich aus diesem Grunde so zahlreiche Hinrichtungen stattfanden.

Immerhin — was wir von unserem Standpunkt als einen Widerspruch zwischen der idealen Anschauung des Thomas Morus und seinem Verhalten im Kanzleramt empfinden — trat damals noch nicht solcher Weise ins Bewußtsein. Die Ideale der Bildung und die Forderungen der bedingten, praktischen Betätigung im Leben schieden sich zu jener Zeit viel schärfer als heutzutage: beide standen einander fast beziehungslos gegenüber. Utopia war ein Friedensreich, doch die Welt im Reformationszeitalter war voll der harten Gegensätze und erbitterten Kämpfe. Hier gab es keine Vermittlung, jeder mußte Stellung nehmen und sie wehrhaft behaupten. Und so faßte denn auch Thomas Morus die Aufgabe seiner Amtsstellung auf.

* * *

Von den sonstigen Zuständen, wie sie Morus im Dienste seines königlichen Herrn, Heinrichs VIII., durchmachte, von den Geheimnissen, die das ihm anvertraute Reichssiegel barg — davon war vollends sein politisch-religiöses Ideal vom „bestgeordneten Staat“ weltenweit entfernt. Die geistreich und lebendig geschriebene Einleitung zur „Utopia“ liest sich sogar wie eine kühne Polemik gegen schreiende Mißbräuche englischen Staatswesens und englischer Gerichtspflege. Manches scharfe Wort scheint selbst den König persönlich zu treffen — z. B.

jenes über die knechtische Dienstbarkeit des Rechtes unter der Krone. „So schlecht auch da eine Sache sein mag, wird sich nicht stets ein Richter finden, der, durch die Majestät eingeschüchtert oder gedeckt, sie günstig wendet? Werden selbst die „Denkenden“ einem Richter zu widersprechen wagen, der zu Gunsten des Fürsten aburteilt? Hat er nicht den Text des Gesetzes für sich, die Freiheit der Auslegung, und, was ein „getreuer“ Richter über alle Gesetze erhaben achten muß — den königlichen Nutzen?“

Aber es war dies nur ein doktrinärer Freimut, der da gelegentlich durchbrach. Thomas Morus war und blieb ein „treuer Diener seines Herrn“; er diente ihm mit seinem Kopf im Staatsrat, so lange dieser auf seinen Schultern saß und beiläufig in des Königs Sinn denken und wirken konnte — und ebenso durch seinen überzeugungsfesten Tod, da es nicht mehr anging und er eben diesen klugen und treuen Kopf geduldig und ohne Widerspruch auf den Richtblock legte.

Wie bekannt, starb Morus als Märtyrer seines politischen Pflichtgefühls und seines religiösen Gewissens. In dem Krönungsgeläute, welches die pomphafte, mit allem Fest-Geräusch inszenierte Vermählung Heinrichs VIII. mit Anna Bullen nachfeierte, meldete sich von ferne die Totenglocke des wackern Kanzlers vorbedeutend an. Um dieses begehrenswerte Hoffräulein seiner verblühten ersten Gemahlin Katharina trotz des Widerspruchs der Kirche als munterer Freier heimführen zu können, erklärte sich Heinrich aus eigener Machtvollkommenheit „zum obersten Haupt auf Erden der Kirche von England unmittelbar unter Gott“. Die protestantische Dogmatik, die aus Deutschland herüber wirkte, bekämpfte er noch immer mit Feuer und Schwert — aber umso größern Beifall fand bei ihm die eine Konsequenz der protestantischen Lehre, welche die fürstliche Autorität so hoch stellte und Alle zu unbedingtem Gehorsam gegen dieselbe streng verpflichtete. Bei

Heinrich dem Achten gingen Blaubartsgelüste und theologische Gewalttätigkeiten Hand in Hand; er köpfte seine Frauen und stellte die englische Kirche auf den Kopf. In der rechtgläubigen Epoche seiner theologischen Königslaunen war er bekanntlich gegen Luther in einer eigenen Schrift polemisch aufgetreten, und dies mit allem katholisch-scholastischen Rüstzeug. Der deutsche Reformator bediente ihn in seiner Erwiderung mit der niederschmetternden Wucht seiner imponierendsten Grobheit; nie ist der Bauernknüttel von seiner starken Predigerhand so erbarmungslos geschwungen worden, wie diesmal. Bei Thomas Morus empörte sich die ganze Urbanität des Humanisten ebenso wie sein katholisches Herz über diesen rücksichtslosen Angriff gegen seinen Herrn. Er schrieb zu jener Zeit unter dem Namen „Guilielmus Rossens" eine lange und gelehrte Erwiderung, die Duplik in der Sache des Königs. Es ist die „Responsio ad convitia Martini Lutheri, congesta in regem Henricum VIII.", vom Jahre 1523. Der König quittierte nun zwölf Jahre später seine Rechnung für den Dienst jener Anwaltschaft mit einem tückischen Hochverratsprozeß und Todesurteil.

Zugleich mit Morus traf den Bischof Fisher der tötliche Schlag. Die Schärfe des Beils, die sich Beiden zukehrte, war das aus Anlaß der Ehe mit Anna Bullen erlassene Sukzessionsstatut von 1534. Von diesem Statut sagte Morus im Verlaufe seiner mit raffinierter Rechtsverhöhnung geführten Untersuchung: „Es töte entweder den Leib, wenn man ihm widerstrebe, oder die Seele, wenn man ihm folge; er ziehe es vor, die Seele zu retten." Als man ihn vollends mit dem Supremat-Eid drängte, erklärte er, daß er als Christ keinen weltlichen Oberherrn der Kirche anzuerkennen vermöge. Am 1. Juli 1535 verurteilte man ihn zum Galgen mit Martern dazu und begnadigte ihn hierauf zum Beil. Am 6. Juli fiel sein Haupt unter dem Streiche des Henkers.

Ob er wohl auf seinem letzten Gang, den er so haltungsvoll antrat, seines früheren utopischen Traumbildes gedachte? Ehedem, in den Erholungspausen der Studien, mitten unter den harten Zumutungen des schweren Königsdienstes war ihm jene Fiktion eine Art Erbauung und Reinigung von den störenden Eindrücken der politischen Wirklichkeit, die ihn umgab und mit der er sich einlassen mußte. Nun leerte er den Leidenskelch dieser Wirklichkeit bis auf den letzten, bittern Todestropfen aus . . . Aber er starb als Mann und als Weiser, der für den ganzen Inhalt seines Lebens einsteht, und die milde humanistische Ironie verließ ihn selbst bei seiner letzten Konversation mit dem Henker nicht. Von ihm gilt im edelsten Sinne das schöne Wort, das in Shakespeares Macbeth steht:

„Er starb, als hätt' er auf den Tod studiert —
Bereit, der Güter höchstes wegzuwerfen,
Als wär's ein eitler Tand!"

Kleine Shakespeare-Studien.

I.

Shakespeares Naturgefühl.

Die dramatische Dichtung Shakespeares strebt fast überall ins Freie hinaus. Er kannte noch nicht das zwischen vier Wänden eingeschlossene Drama, das Sprechsaalstück und Stubenschauspiel, wie es die französische, nach den Einheitsregeln geschulte Dramatik in stilisierter Form durchbildete, das deutsche bürgerliche Rührstück mit gemütlich-bequemem Realismus weiterführte. Er braucht „alles Große der Natur“ für die Vorbereitung oder den Nachhall der von ihm geschilderten Leidenschaften und Gemütsvorgänge. Das Meer rauscht in seiner Dichtung auf, weithin dehnt sich mit gespenstigen Schauern die Haidefläche, die Wildnis hat ihre Echolaute, der Wald ist märchenhaft durchschimmert und mutwillige Elfen spielen Versteckens hinter den grünen Fächern des feuchten Farrenkrautes. Gleichwie die Maler der Renaissance es liebten, die Elemente allegorisch darzustellen (so z. B. der anmutige und elegante Albani, der realistisch-flotte Francesco Bassano ꝛc.), so könnte man auch gewisse Dramen Shakespeares nach ihrem vorherrschenden elementaren Eindruck auffassen: gleichsam als Symbole von Erde, Wasser, Luft. „König Lear“ und „Mac-

beth" sind Tragödien der Haide auch nach ihrer ganzen Wirkung auf das menschliche Gehirn und das Gemüt; die Erde bildet da Blasen gleich dem Wasser, wie Banquo nach dem Verschwinden der Hexen sagt. Ebenso hallt durch die Szenen vor der Höhle des Belarius in „Cymbelin" die Stimmung der Felsen-Einöde nach, wie ein melancholisches Idyll, doch angefrischt durch Waidmannslust. Das Meer und die Luft — besonders die letztere — sind das Element des Märchenstücks „Der Sturm", durch welches der Luftgeist Ariel mit seinen durchsichtigen Flügeln zieht, und süßer Klang und mannigfaches Getön bei jeder Wendung des Windhauchs über die Zauberinsel hinschwirren.

Doch auch das Zarteste und Kleinste in der Natur berührt Shakespeare mit leiser, fühlender Hand; er, der große dramatische Historienmaler, ist nebenher auch Blumenmaler — und niemals hat gleich ihm ein kühner, gewaltiger Poet so sinnreich mit diesen kleinen duftigen Gebilden der Natur gespielt. Es gäbe auch eine Botanik der Shakespeareschen Poesie — mit besonderer Vorliebe für die Primel, die Maßlieb, die blaue Glockenblume, die wilde Rose, das Veilchen, die Raute und den Rosmarin. Er liebt die Blumen der Flur und auch was im Bauerngärtchen wächst — mit Perdita im „Wintermärchen" scheint er selbst die Abneigung gegen die mehr raffinierte Zucht der künstlichen Hortikultur zu teilen. Ein weiter, umfassender Blick auf die Vegetation tut sich in der Rede des Herzogs von Burgund in „König Heinrich der Fünfte" (V. Akt, 2. Szene) auf, als er auf den Friedensschluß für das schöne Frankreich flehend dringt, dessen Landwirtschaft während des Kriegs „in der eigenen Fruchtbarkeit verfaulte".

Sein Rebenstock, der lust'ge Herzenströster,
Stirbt ungeschneitelt; seine schmucken Hecken,
Wie struppige Gefangne, strecken wüst
Verworrne Zweige vor; auf seinem Brachland

Hat Lülch und Schierling und das geile Erdrauch
Sich eingenistet, und die Pflugschar restet,
Der solchen Unrat auszurotten ziemt.
Die glatte Wiese, die so lieblich sonst
Die bunten Primeln trug und grünen Klee,
Die Sense missend, ganz verwildert, geil,
Nutzlos befruchtet, jetzt gebiert sie nichts,
Als schlechten Ampfer, rauhe Disteln, Kletten,
Schönheit zugleich und Nützlichkeit verlierend.
(Nach Otto Gildemeister.)

Der Dichter wird in dieser Prachtstelle selbst zum Ökonomen, bleibt aber auch da Poet. Sonst ist seine Beziehung zu allem, was sproßt und blüht, eine mehr intime; an den stilleren, abgeschiedenen Plätzchen seiner mächtigen dramatischen Dichtungen findet sich Raum dafür. Wir begegnen da einer sinnigen Blütensymbolik, ja man kann sagen: einer eigentlichen Blumensprache von dem lieblichsten und dann wieder tief ergreifenden Zauber; einer Sprache für die mit Winken und Mienen sprechende Neigung, ebenso auch für die innigste, betränte Totentrauer. Ein rührendes Beispiel letzterer Art finden wir in dem Drama „Cymbeline“; da zwitschert auch ein Vogellaut herein. Es wird an die Volksüberlieferung angeknüpft, daß Rotkelchen mit seinem mildtätigen Schnabel, wenn irgendwo ein Toter im Walde liegt, Blumen oder Moos herbeibringe, um ihm so den letzten Dienst zu erweisen. Als Arviragus die Imogen für tot hält, sagt er die rührenden Worte (IV. Akt, 2. Szene):

Mit schönsten Blumen,
So lang der Sommer währt und ich hier weile,
Würz' ich Dein traurig Grab; nie fehle Dir
Das Blümchen, das Dir gleicht, die blasse Primel,
Noch blaue Glöckchen, Deinen Adern gleich,
Auch nicht die wilde Rose, die so süß
Nicht atmete wie Du. Rotkelchen brächte
Mit frommem Schnabel alles dies Dir auch,

Und zottig Moos dazu, wann Blumen fehlen,
Zur Wintergruft für Dich.

(Nach Gildemeister.)

Auch die Geisteszerrüttung in ihren lallenden Phantasien tastet nach Blumen: so Ophelia nach dem Tode ihres Vaters. Sie verteilt Aglei, Vergißmeinnicht, Raute zum Angedenken, und kränzewindend sinkt sie zuletzt ins Wasser.

Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach,
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Purpurblumen.
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
In's weinende Gewässer ...

(Nach A. W. von Schlegel.)

Selbst um das von dem größten tragischen Unheil umstürmte Haupt eines König Lear windet der Dichter den Kranz aus Feldblumen und Haidekraut — die Märtyrerkrone des Wahnsinns. Doch ehe noch der Wahnsinn in dieser Weise Toilette macht, umzucken die flammenden Blitze das Haupt des Königs und bilden um dasselbe eine unheimliche Gloriole. In keinem anderen Drama reden die Elemente so laut vernehmlich mit, und niemals ist auch das denkbar schlimmste Wetter zu solcher tragischer Wirkung verwendet worden. (III. Akt, 1. Szene.)

Er rauft sein weißes Haar, das schonungslos
Der wilde Sturm mit blindem Wüten packt,
Und will in seiner kleinen Menschenwelt
Des Winds und Regens Wettkampf übertrotzen.

(Nach G. Herwegh.)

Zu diesen aus tiefster Brust geholten Akzenten des Grames und Zornes gehört der Orgelpunkt der Donnerschläge, das Akkompagnement der wüsten Sturmesmusik. Auch wenn der König von der bösen Regan nicht so erbarmungslos vor die Türe gesetzt wäre oder das Pächterhaus bei Glosters Schloß näher läge, müßte dieses ungeheure Weh ins Freie hinaus, wo der Sturm im Hirn sich mit dem Sturm in den Lüften unterreden kann. Solcher Schmerz muß auf- und ausatmen können, er ist zu gewaltig für einen geschlossenen Raum. Die entfesselte elementare Natur erscheint hier wie eine dämonisch mithandelnde Macht; und die Poesie, welche diese aufruft, tritt selbst in die Reihe der großen Naturgewalten. (III. Akt, 2. Szene.)

> Blast, Winde, sprengt die Backen, tobt und blast!
> Orkane, Wolkenbrüche, gießt herab . . .
> — — — — — — — Du, Allerschütterer Donner,
> Schlag flach das dicke Weltrund, brich entzwei
> Die Formen der Natur, vertilg' den Samen,
> Aus dem der undankbare Mensch entsteht!
>
> (Nach G. Herwegh.)

Diese Apostrophe Lears an die zerstörenden Elemente hat etwas kosmisch Großartiges, das uns bis aufs Mark ergreift.

Doch auch sonst, wo der Ausblick des Dichters in die Natur ein ruhiger ist, fehlt ihm nicht der große Zug, der weite Horizont bei jeder Stimmung und Beleuchtung. Gerade darum, weil die Bühne Shakespeares keine gemalten Kulissen und Prospekte hatte, weil da keine dekorativ geklekste Landschaft als Surrogat der wahren Natur das Bühnenbild abschloß, blieb der Blick in dieselbe unbeschränkt und zeigte sich so glänzend in der vollen malerischen Kraft des Wortes, der farbig vergegenwärtigten Schilderung. Shakespeare war nach Bedarf ein Vedutenmaler ohnegleichen, zugleich mit Vergegenwärtigung des Eindrucks auf Sinne und Gemüt, wie

dies der Pinsel allein nicht zu bieten vermag. Mit Recht hochbewundert ist der Niederblick Edgars von der Küstenklippe Raundown bei Dover, dann Shakespeareklippe genannt („König Lear 4. Akt 6. Szene), welche freilich schon längst — im Jahre 1843 — durch die südöstliche Eisenbahngesellschaft abgesprengt wurde. Edgar, als Bauer verkleidet, führt zwar der wohlgemeinten Täuschung wegen den blinden Gloster an eine andere Stelle; aber umso mehr apprehensiv ist, auf die Einbildungskraft des Blinden berechnet, seine Schilderung.

Wie furchtbar
Und schwindelnd ist's, den Blick so tief zu senken!
Die Kräh'n und Dohlen in der Mitte flatternd
Sehn kaum wie Käfer aus; halbwegs hinab hängt
Ein Mann, der Fenchel sammelt — grausig Handwerk!
Nicht größer als sein Kopf kommt er mir vor;
Die Fischer, die am Strande gehn, erscheinen
Wie Mäuse, dort das hohe Schiff vor Anker
Klein wie sein Boot, sein Boot wie eine Boie,
Fast nicht zu sehen mehr. Der Brandung Rauschen,
Die um zahllos unnütze Kieseln tost,
Dringt nicht so hoch. Ich schaue nicht mehr hin;
Das Sehn vergeht mir sonst, und in die Tiefe
Kopfüber stürz ich.

(Nach G. Herwegh.)

Welche geschärfte Sinnlichkeit der Anschauung! Bewunderungswert ist dabei besonders der fortwährend messende Blick nach der Tiefe hin, der Übergang von dem verkleinert Sichtbaren zu dem ganz Unhörbaren der Brandung, und der geradezu bezwingende Eindruck des Schwindel-Erregenden.

Wie anheimelnd ist das Außenbild von Macbeths Schloß hingezeichnet, vor welchem eben, mit Hoboen empfangen und gastlichen Empfanges gewärtig, König Duncan mit seinen Söhnen, dann Banquo, Macduff und Gefolge auftreten (Macbeth I. Akt, 6. Szene):

Duncan.

Dies Schloß hat eine angenehme Lage;
Lind und erquicklich schmeichelt sich die Luft
Den zartern Sinnen ein.

Banquo.

Die Mauerschwalbe,
Der Sommergast, der gern an Kirchen nistet,
Zeigt durch ihr liebes Bau'n, daß hier der Atem
Des Himmels lockend weht: kein Dach, kein Fries,
Kein Pfeiler, kein vorspringendes Gebälk,
Wo dieser Vogel nicht sein hängend Bett
Gebaut zur Wiege seiner Brut; und immer
Noch fand ich eine mildre Luft, wo er
Am liebsten wohnt.

(Nach Friedr. Bodenstedt.)

Der Zuschauer weiß bereits, daß hinter diesem Friedensidyll Mordpläne lauern, die noch in der Nacht, nach dem festlichen Bankett, zu gräßlich-blutiger Ausführung kommen sollen. So unvergleichlich versteht es der Dichter, das Liebliche der Natur zur Kontrastwirkung gegenüber dem Schrecklichen zu verwenden.

Es sind gar viele feine Züge, die man erlauschen muß, oft nur rasch die Erscheinung streifende Blicke des Dichterauges, in denen sich jenes außerordentliche Naturgefühl fortwährend kundgibt. Dazu kommt auch weiter der hoch entwickelte Sinn für Beleuchtungseffekte, für die Magie des zerstreuten Lichtschimmers im Nachtdunkel, für Schall und Klang besonders aus der Ferne her, und dies alles im Zusammenhang mit der dramatisch gespannten Stimmung. Erinnern wir uns nur des herrlichen Notturno des Chorus in „König Heinrich der Fünfte“ vor dem Tag der Schlacht von Agincourt.

Nun lasset euch gemahnen eine Zeit,
Wo schleichend Murmeln und das späh'nde Dunkel

Des Weltgebäudes weite Wölbung füllt.
Von Lager hallt zu Lager, durch der Nacht
Unsaubern Schoß, der Heere Summen leise,
Daß die gestellten Posten fast vernehmen
Der gegenseit'gen Wacht geheimes Flüstern.
Die Feu'r entsprechen Feuern, und es sieht
Durch ihre bleichen Flammen ein Geschwader
Des andern bräunlich überfärbt Gesicht,
Roß droht dem Roß, ihr stolzes Wiehern dringt
In's dumpfe Ohr der Nacht; und von den Zelten
Ertönt von Waffenschmieden, die den Rittern
Die Rüstung nieten mit geschäft'gem Hammer,
Der Vorbereitung grauenvoller Ton.

(Nach A. W. v. Schlegel.)

Und wenn wir denn auch für die milde, stimmungsvolle Poesie des Beleuchtungszaubers einer Probe bedürfen, so müssen wir des fünften Aufzuges von „Kaufmann von Venedig" gedenken, des schönsten Mondscheinaktes, der je gedichtet worden; alles schimmert da in diesem silbernen Licht. — Die träumerisch süßen, wie die wild aufregenden Wirkungen der Natur zieht Shakespeare gleicherweise in den weiten Kreis seiner dramatischen Welt; sie hat Duft, Atmosphäre, Licht, Gewitterschein, sie steht mit den Elementen durchaus im Bunde. Wenn bald darauf schon inmitten der Gartenanlagen Lenôtres mit ihren verschnittenen Baumwänden und Wasserkünsten sich zugleich jene gekünstelt klassizistische Dramatik herausbildete, deren Hauptmerkmal die völlige Loslösung von der Natur war, so ist bei Shakespeare die ganze Natur und die volle Menschheit stets beisammen; von welchem Standpunkte man seine Dichtung betrachtet, überall erweist sie sich als Totalität.

II.

Die Märchenstücke Shakespeares.

1. Der Sommernachtstraum.

(„Die Presse". 4. September 1877.)

Man war lange Zeit geneigt, dieses höchst eigenartige Stück mit der merkwürdigen Mischung seiner klassisch-romantisch-burlesken Elemente in die Gattung der sogenannten „masks" zu stellen, der Gelegenheitsstücke für festliche Anlässe, zunächst für Hochzeiten. Über den engeren Begriff der Maskenspiele geht wohl der „Sommernachtstraum" schon durch die Fülle seiner dramatischen Komposition hinaus; deshalb kann er jedoch immerhin über äußere Veranlassung entstanden sein. Tieck und Gervinus meinten auch, das reizende Stück sei zur Hochzeitsfeier des Grafen Southampton gedichtet worden; Elze vertrat wieder die Ansicht, es sei für die Vermählung des Grafen Essex bestimmt gewesen. A. Schmidt führt Gründe gegen beide Annahmen an und dürfte darin Recht haben; daraus folgt aber nicht, daß diese dramatische Dichtung eine Widmung der bezeichneten Art an anderer, uns zufällig unbekannter Stelle nicht gehabt hätte. Wenn A. Schmidt in der Einleitung zu dem Stück in der Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft sagt: „Es soll natürlich nicht geleugnet werden, daß das Stück sich zur Aufführung bei einer Hochzeitsfeier eignen und hin und wieder auch zur Anwendung gekommen sein mag; aber es ist schwer denkbar, daß es für eine solche Veranlassung eigens gedichtet worden" — so kann ich dieser sehr bestimmten Behauptung nicht beitreten. Warum soll es „schwer denkbar" sein? Im Gegenteil: ich halte das Stück rein aus sich heraus in seiner ganzen Erfindung, in seinem keck-phantastischen Gefüge ohne solche äußere Veranlassung für weit schwerer erklärlich. Nach meiner Meinung

zeigt es alle Merkmale einer fein durchgearbeiteten, mit vollem dichterischen Temperament belebten Gelegenheitsdichtung, was doch sicherlich nicht minder interessant ist.

Und wie dem Dichter ein Motiv nach dem anderen zugekommen, könnten wir uns beiläufig in folgender Weise imaginieren. Ich will keineswegs so dreist sein, allen Ernstes zu behaupten, dies sei der Hergang des poetischen Prozesses vom „Sommernachtstraum" gewesen — aber auf solchem holden Zufallsweg kann wohl eine Dichtung unter den gegebenen Voraussetzungen entstehen.

Vielleicht lagen gerade die Canterbury-Geschichten von Geoffrey Chaucer auf dem Schreibtisch des Dichters, als er dem Stoffe nachsann. Er blätterte, noch ohne Absicht, in dem Buch und kam auf die „Erzählung des Ritters":

„Es war einmal, wie alte Sagen melden,
Ein Herzog; Theseus nannte man den Helden.
Herr und Gebieter war er von Athen,
Als Krieger seiner Zeit höchst angesehn;
Es war kein größrer in der Welt bekannt.
Erobert hatt' er schon manch' reiches Land.
Mit List und Tapferkeit hat er bekriegt
Das Weiberreich und endlich ganz besiegt,
Das weiland ward geheißen Scythia.
Die junge Königin Hippolyta
Führt' er als Gattin heim aus diesem Streit
Mit vielem Pomp und großer Festlichkeit."

Gut! so dachte etwa der Dichter: die Hochzeitsfeier des Theseus mit der kühnen, mannhaften Hippolyta, der Amazonenfürstin, das könnten wir zunächst brauchen; in einem solchen stolzen Heldenpaar der klassischen Sage bespiegeln sich gern unsere vornehmen Herrschaften. Damit trug man auch dem Renaissancegeschmack der damaligen gebildeten Kreise nach Gebühr Rechnung. Ein gelehrter Hofpoet wäre dabei stehen

geblieben und hätte mit dem beliebten „Euphuismus“ im Stil Lilys, mit dem gehörigen Aufwand mythologisch-allegorischer Tändeleien und schwülstig-gelehrten Spielwerks so sein Pensum erledigt. Dann wären wohl die „Tugenden“ des zu feiernden Paars in Person aufgetreten — eine zierlich langweilige Drechslerarbeit, wie sie damals der Zeitgeschmack bei solchen Festspielen liebte. Aber Shakespeare war eben kein konventioneller Hofpoet, er war ein großer Schauspieldichter, ein Volksdichter im umfassendsten Sinn und vergaß dies nie auch bei den äußerlichsten Aufgaben. Das zuerst erfaßte Thema hielt er fest, suchte es jedoch lebendiger auszugestalten.

Während er so darüber sann, fuhren vielleicht seine Finger wieder unwillkürlich durch das Buch Chaucers — des naiven Ahnherrn seiner Charakteristik, seines Humors, seiner farbigen Lebensanschauung schon aus den frühen Tagen Eduards III. her. Nehmen wir an, unser Dramatiker blätterte weiter, bis das Buch zufällig an der Stelle aufgeschlagen blieb, wo die „Erzählung des Weibes von Bath“ beginnt:

In unsers Königs Artur alten Tagen,
Von dem viel Rühmliches die Briten sagen,
War dieses Land erfüllt mit Feerei.
Der Elfenkönigin lustige Kompanei
Tanzte gar oft auf manchen grünen Matten;
Dies war die Meinung, die die Alten hatten.
Das ist schon manche hundert Jahre her,
Doch jetzo sieht man keine Elfen mehr.
Jetzt ist durch Beten und durch fromme Lieder
Der Bettelmönch' und and'rer heil'ger Brüder,
Die alles Land durchziehn so dicht an Zahl,
Wie Stäubchen wimmeln in dem Sonnenstrahl,
Und Hallen segnen, Kammer, Küch und Scheuer,
Flecken und Städte, Turm und Burggemäuer,
Gemach und Speicher, Dorf und Maierei —
Dadurch ist nun das Land von Feen frei,
Da jetzo auf den frühern Elfenwegen

Die Bettelmönche selbst zu wandeln pflegen,
Und Morgens Früh und an den Nachmittagen
Die Metten lesen und Gebete sagen
Und ordnungsmäßig ihr Revier durchtraben.
(Übersetzt von Wilhelm Hertzberg.)

Nun, die Bettelmönche brauchten Shakespeare wenig mehr zu genieren — er stellte sofort die volle poetische Elfenfreiheit wieder her. Hier hatte er denn den romantischen Hintergrund für seine Dichtung, wie er ihn brauchte. Die Jagd des Theseus und seiner Amazonenbraut entführte seine Phantasie gar leicht in den Forst, unter die rauschenden Wipfel des heimatlichen englischen Waldes mit seinem tiefen Grün, seinem Wasserblinken, seinen magischen Lichtneckereien im Mondschein. Der Wald bleibt nicht ohne Laut und Antwort, wenn ein Dichter sein Geheimnis aufruft.

Die nächste Verwendung für die Gelegenheitsdichtung fand sich auch leicht. Die Elfen konnten ja zuletzt den Haussegen über das neueinzuweihende Hauswesen des Hochzeitspaares sprechen. Sie behüten nach dem Volksglauben, wenn sie wohlgesinnt sind, „der Kinder Leib vor Hasenscharte und Muttermal" und der frische Feldtau, den sie durch die Gemächer sprengen, bringt Frieden und Gedeihen herbei . . . Doch dies für den Schluß und gelegentlichen Festgebrauch! Vor allem muß die Elfenwelt dem Dichter selbst auch dienstbar sein. In den feuchten Gründen und den luftigen Wipfeln des Waldes rührt es sich allerorts, er wird wieder, wie zu Arturs Zeit, geisterlebendig. In Eichelnäpfchen ducken sich die kleinen Elfen nieder, die größeren schlüpfen hinter Farrenkräutern durch und jagen die Eichhörnchen von Zweig zu Zweig. Und auf sein Stichwort, das der Dichter aus den Volksballaden gar wohl kennt, springt Schelm Robin, auch Puck genannt, aus dem raschelnden Gesträuch hervor, der Clown und Hofnarr des Geisterkönigs Oberon. Nun kann's losgehen.

Der Wald wird zur Bühne, Puck ist der Regisseur des kleinen Gaukel-Lustspiels, das jetzt wie auf den Fußzehen durch den Zauberwald hindurchhüpft. Der Dichter jagt zwei junge Pärchen durch das dämmernde grüne Labyrinth. Ihr Fliehen, Suchen und Finden, ihre Bezauberung und Entzauberung ist wohl eine Verwicklung vom allerleichtesten dramatischen Gewicht, aber für den gegebenen Anlaß völlig ausreichend. Auch an die Intelligenz und das Gemüt der beiden Paare darf man nicht zu ernste Anforderungen stellen: für den Traum einer Sommernacht und die dramatische Vorfeier einer Brautnacht haben sie just genug Individualität und geistigen Gehalt.

Soweit wäre vielleicht Shakespeare tagüber mit seiner poetischen Kombination gekommen, als er des Abends, nach dem wohlverdienten Becher sich sehnend, der vertrauten Kneipe, der „Mermaid", zusteuerte. Da saßen sie denn schon bei frisch-angezapftem Sekt beisammen, alle die Kunstkollegen vom Blackfriars-Theater — und James Burbadge, der geniale Schauspieler, deklamierte mit dem lächerlichsten Pathos einige lamentable Stellen aus einem eben eingereichten Trauerspiel von „Pyramus und Thisbe", das in der steifsten Puppenspielmanier von ehedem einherklapperte. Dieses ergötzlich-tragische Spiel von Pyramus muß in mein Stück hinein — ich laß es zum Schluß vor meinem Herzog Theseus von den ungesalzensten Athenern spielen, welche unter den Handwerkern unserer lieben englischen Heimat aufzutreiben sind! So dachte sich etwa unser Dichter und zog sogleich seine Genossen ins Vertrauen. Es kann ein sehr lustiger Künstlerabend gewesen sein! Im Dunstkreis des Sektes stiegen die Figuren von Squenz dem Zimmermann, Schnock dem Schreiner, Zettel dem Weber 2c. mit ihren grundkomischen Physiognomien und ihrer ganz unergründlichen Einfältigkeit empor. Squenz stellte sich als Regisseur voran: „Hier ist der Zettel mit jedermanns Namen, der in ganz Athen für tüchtig gehalten wird,

in unserem Zwischenspiel vor dem Herzog und der Herzogin zu agieren, an seinem Hochzeittag zu Nacht." Nun konnte es losgehen, und die lustig angeregten Kollegen halfen wohl wacker dazu. Denn es ist in der Tat der echte und ausbündige Bühnen- und Komödiantenhumor im besten Sinn, der durch die Vorbereitungen zu der Inszenierung der „höchst kläglichen" Komödie von Pyramus und Thisbe über die Proben hinweg bis zur wirklichen Aufführung bei Hofe in übermütigster Lebendigkeit pulsiert. Kein bloß literarischer Dichter, der nicht zugleich vom Theaterhandwerk gewesen wäre, hätte diese Art von Einfällen ausgeboren.

So wäre denn das Spiel in erwünschtester Heiterkeit weitergeführt worden. Durch den Elfenwald muß Alles hindurch; dorthin bestellen sich Lysander und Hermia zu heimlicher Flucht, dort treffen sich die Rüpel an der Herzogseiche zur Komödienprobe — und sie alle, selbst die Königin Titania, kommen so in das Revier Pucks, des neckischen Poltergeistes, der einmal Fledermäuse jagt und dann wieder Menschen in komischer Verwirrung durcheinandertreibt, wie's eben kommt. Jedes hätte dann seinen äffenden Traum gehabt: die Liebespaare, sogar die Elfenkönigin und der „transferierte" Zettel. Nur an das hohe Paar, dem die Huldigung des Festspiels gilt, wagt sich nicht der neckende Scherz. Aber nach Anbruch der Nacht, bei des Kaminfeuers mattem Flimmern, treten Oberon und Titania mit ihrem Gefolge auf, und während dieses zum Ringelreihen sich anschickt, spricht der Elfenkönig feierlich in dessen leisen Gesang hinein:

Nun bis Tages Wiederkehr,
Elfen, schwärmt im Haus umher!
Kommt zum besten Brautbett hin,
Daß es Heil durch uns gewinn'!
Jedes Zimmer, jeden Saal
Weiht und segnet allzumal!
Friede sei in diesem Schloß
Und sein Herr ein Glücksgenoß!

Noch einmal läßt nun der Dichter seinen Puck, den Schelm der Elfenwelt, hereinhüpfen, um mit dem zierlichsten der Epiloge das Festspiel zu beschließen:

> Wenn wir Schatten euch beleidigt,
> O so glaubt — und wohlverteidigt
> Sind wir dann! — ihr Alle schier
> Habet nur geschlummert hier,
> Und geschaut in Nachtgesichten
> Eures eignen Hirnes Dichten.
>
> (Nach A. W. v. Schlegel.)

Fürwahr — die höflichste Entschuldigung und Schlußverbeugung des Dichters. So brachte er seine Festgabe anmutig und mit geistreicher Deutung zu Ende, wie er sie ersonnen.

Dies wäre denn mein Märchen von der Entstehung des Festspiels „Ein Sommernachtstraum". Mehr wollte ich damit nicht gesagt haben; doch so beiläufig organisiert sich ein fröhlich empfangener Stoff in einem Dichterhirn. Und es mag sich daraus auch das Eine ergeben, daß selbst ein Gelegenheitsstück unter günstigen Voraussetzungen zu vollster Poesie herauswachsen und erblühen könne.

2 Ein Wintermärchen.

(„Die Presse". 8. Februar 1876.)

Wie unser Dichter eben jeden Stoff in die dramatische Form umzugießen verstand, so wandelte er in dem „Wintermärchen", wie in dem früheren „Perikles", eben so festen Schrittes auf den Märchenpfaden hin, um auch diese ferne poetische Provinz mit ihren farbigen Luftspiegelungen für sein dramatisches Weltreich zu erobern.

Als er die abenteuerliche Historie von „Dorastus und Faunia" von seinem Kollegen Robert Greene dramatisierte,

da schwebte ihm wohl so etwas wie ein Märchen für Erwachsene vor, wie man sich's in halbdunkler Stube, im Widerscheine des flackernden Kaminfeuers erzählen mag. Der frühreife, kleine Mamillius, das Söhnchen Hermiones, schlägt in seinem Geplauder mit der Mutter den Grundton an für die Weise des ganzen Stücks. (II. Akt, 1. Szene.)

Hermione.

Komm', Herr Sohn,
Jetzt bin ich wieder Dein; setz' Dich hieher,
Erzähl' uns etwas.

Mamillius.

Lustig oder traurig?

Hermione.

So lustig wie Du willst.

Mamillius.

Ein traurig Märchen
Ist gut im Winter. Ich weiß eins mit Geistern
Und Kobolden.

Hermione.

Das laß uns hören, Freundchen.
Komm', setz' Dich her und mach mir tüchtig Angst
Mit Deinen Geistern, Du bist stark darin.

(Nach O. Gildemeister.)

Und nun fängt der kleine Fachmann an zu fabulieren: „Es war einmal ein Mann . . ." Und ebenso beiläufig beginnt der Dichter in der ersten Szene: Es war einmal ein König in Sizilien, ganz verblendet von Eifersucht . . . Mit beiden Füßen springt er in die Exposition hinein, er führt uns einen Othello im Auszug vor, gleich auf der Höhe des rasenden Affektes, fast ohne jede Motivierung dieses Wahnes; das ist poetisches Märchenrecht. Aber sofort werden die Gestalten aus den leichten Aquarelltinten der märchenhaften Färbung ins volle dramatische Leben herausgemalt — es währt

nicht lang und jene abenteuerlich-fabelhafte Welt wirkt auf uns wie etwas Reelles. Das Goethesche Wort bewährt sich auch da: „Märchen noch so wunderbar — Dichterkünste machen's wahr!"

Es gibt keine Geister und Feen in dem Stücke — dennoch spielt es in einer exzeptionellen, poetisch erträumten Weltordnung; in jener Ordnung der Dinge nämlich, wie sie das Gemüt und die Phantasie sich wünscht, nicht wie sie der lebenserfahrene Verstand vorfindet und begreift. Das Wunderbare wirkt nur unsichtbar und aus der Ferne in dem Orakelspruch aus Delphi herein; der Donnerschlag und die plötzliche Verfinsterung der Szene, als Leontes das Orakel als lügenhaft erklärt, ist inszenierende Zutat. Es geht im ganzen recht bös und bedrohlich her, doch haben wir dabei selbst in den düstersten Momenten der Handlung immer das Vertrauen, daß Alles zuletzt zum guten Ausgang sich herüberwenden müsse. Es waltet in dem Stücke nicht das herbe, tragische Schicksal, sondern die weichere, gutmütige Märchenvorsehung, die ihre Leutchen nur eine Zeitlang in der Angst hangen und bangen läßt, sie oft auch mit langwierigen Prüfungen herumnimmt, nur damit die Festbescherung des unverhofften Glücks zum Schluß umso freudiger ausfalle. Wetterwolken, schwarz und drohend, ballen sich wohl — die Zeit jedoch färbt sie allmählich in Rosenwolken um, sie, die nicht ohne tiefere Bedeutung als Chorus zwischen den beiden, durch sechzehn Jahre geschiedenen Teilen der Handlung auftritt. Statt der guten Feen und dienstbaren Geister, gleich der Cheristane und dem Azur in Raimunds „Verschwender", tritt hier eine unerschrockene, festkernige Frau, wie Pauline, ein Mann mit so treuem, sorgendem Blick, wie Camillo, auf; sie verrichten genau denselben liebewaltenden Dienst schützender und lenkender Geister in dieser gemütlichen Weltordnung. Und der Schluß — die menschlich-schöne Lösung so mancher schweren, aben-

teuerlichen Verknüpfung — dies gehört zu den rührendsten Herzensfesten, für die je ein Dichter auf der Bühne gesorgt hat. So milde und gnadenvoll gestimmt ist das Geschick, in so reicher und liberaler Überschwänglichkeit wird das Füllhorn des Glücks ausgeschüttet, daß auch für den alten und jungen Schäfer, ja sogar für den Gauner Autolykus ein gutes Teil entfällt. Eine schwere Schuld, die sonst nur tragisch zu sühnen ist, wird hier durch die läuternde Reue der Jahre abgebüßt; Totgeglaubte werden wieder lebendig — im Märchen gibt es schon auf Erden eine Auferstehung und selige Wiedervereinigung. Was sich das Herz nur im Traume ersehnt, daß längstgeschlossene Augen, denen wir etwas abzubitten haben, sich wieder aufschlügen — hier wird es zum Ereignis. Das Herabsteigen der wiederbelebten Hermione vom Piedestal gehört bei aller arrangierten Absichtlichkeit, die mit unterläuft, zu den rührendsten Momenten, die je in Szene gesetzt wurden.

Als Polonius dem Prinzen Hamlet die Schauspieler anmeldet, führt er unter den dramatischen Gattungen, in denen sämtlich sie zu spielen verstünden, auch das Pastorale, die Pastoral-Komödie, sogar das Tragiko-Komiko-Pastorale an. Der umständliche Pedant hat mit seinem Klassifizieren und Kombinieren der damaligen Dramatik doch nicht so ganz Unrecht. Namentlich der Schäferakt im „Wintermärchen" mit dem reizvollen Idyll zwischen Florizel und Perdita und dem prächtigen bäuerlichen Genrebild des Schafschurfestes, wo Autolykus, dieses Spitzbubengenie im Kleingeschäfte der Gaunerei, die blöde Herde dieser Rüpel und Mägde schert — das ist die richtige Pastoral-Komödie, doch in genial gesteigerter Form. Ich finde an keiner Stelle der Shakespeareschen Poesie ein volleres Sonnenlicht vereinigt als hier: in der idealen Herzensseligkeit der beiden Liebenden und dem lustigen, realistischen Gegenbild der dörflichen Staffage. Die Liebe, diese zarte Primel der ländlichen Flur, ist hier so rasch dem Boden

entsprossen, wie im ersten Akt des Stücks das verderbliche Giftkraut der Eifersucht; dem Othello im Königspurpur dort entspricht hier ein Romeo im Schäferkleid. Die Blumenpoesie Shakespeares, die auch in Hamlet und Cymbeline so sinnig anklingt, findet vornehmlich an Perdita, als sie aus ihrem Körbchen die Blumengaben verteilt, ihre lieblichste Muse.

Wie allbekannt und auch viel beredet ist der Schauplatz jenes dritten Aktes: Böhmen, „eine wüste Gegend nahe dem Meere". Am Michaelerplatze wurde dieser bei einer Wiederaufnahme des Stücks im Februar 1876, um die geographische Bildung der Burgtheater-Besucher nicht zu verletzen, nach Arkadien verlegt. Da ließe ich mir schon eher das geographisch-inkorrekte Böhmen gefallen, als das klassische Idyllenland Arkadien, wohin die höchst realistische Schelmenrasse vom Schlag des Autolykus und die liebe Rüpeleinfalt, mit welcher der junge Schäfer so reich gesegnet ist, doch noch weniger passen mag. Überdies stimmt zu den Bedürfnissen eines abenteuerlichen, phantastischen Dramas die lange, gefahrvolle Seefahrt von einem Märchenlande zum anderen, oder wenigstens zu einem solchen, welches dafür gelten mag — von dem sonnig-glänzenden und heißen zu dem nordisch-unwirtlichen und rauhen, zu dem Bärenlande dort irgendwo um eine entfernte Küste herum. Böhmen lag damals außer dem nächsten Horizont des großen englischen Theaterpublikums; es konnte mit allem dramatischen Vorbedacht für eine Art von Scythien ausgegeben werden. Die Novelle von Robert Greene: „Pandosto, der Triumph der Zeit" (später unter dem geänderten Titel „Die Historie von Dorastus und Faunia" in zahlreichen Auflagen erschienen), enthält, wie schon anfangs bemerkt wurde, den ganzen Grundstoff des Shakespeareschen Dramas und unter anderm auch bereits die falsche geographische Placierung Böhmens, die sich jener Autor ungestraft erlauben durfte, obgleich er die Würde eines magister artium an der Univer-

sität von Cambridge besaß. Schulmeister steigen allenthalben den großen Dichtern tadelnd nach; so fand es sofort Shakespeares Zeitgenosse, der nüchterne Ben Jonson, höchst unzukömmlich, einen Schiffbruch an die Küste Böhmens hinzudichten, da es ja der Landkarte nach doch keine Küste habe. Im Grunde kannte die damalige Epoche die Welt und die fernen Länder — denn sie war ja geographisch produktiv, sie heißt mit vollem Recht das Zeitalter der Entdeckungen: doch wenn die Seefahrer auf Reisen gingen, so reiste auch die dichterische Phantasie in ihrer eigenen Art, und spielte mit freiem Mutwillen, nach souveränem Märchenrecht sogar mit dem Realen selbst, die Zeit und den Ort nach Belieben verschiebend. Wann z. B. der „auserlesene italienische Meister Julio Romano", dem die Anfertigung der angeblichen Statue Hermiones zugeschrieben wird, beiläufig gelebt hat (er starb just 18 Jahre vor dem Geburtsjahr Shakespeares) — dies wußte der Dichter bei dessen weitverbreitetem Ruhm sicherlich sehr wohl: er brauchte aber eben einen berühmten Künstlernamen und ließ ihn daher unbedenklich sein Atelier bereits dazumal eröffnen, als die Sprüche des Orakels von Delphi noch im Schwange waren.

Es liegt also hier ebenso wenig historische, wie dort geographische Ignoranz vor, sondern nur vielmehr ein absichtliches, so zu sagen: poetisch-mutwilliges Ignorieren des Wirklichen und Richtigen zu Gunsten der fiktiven Welt der Märchenhandlung, die von vornan außer den Bedingungen der Realität steht, und doch ihnen zum Trotz für sich auch Glauben beansprucht.

3. Der Sturm.

(„Die Presse". 15. Jannar 1877.)

Um dieses märchenhafte Stück Shakespeares sammelt sich ein eigener Reiz. Wenn irgendwo die Poesie ganz nahe

an das dämmernde Zwischenreich der Musik herantritt, so geschieht es hier. Die Insel Prosperos ist voll Klang, Getön und süßer Weisen; zerstreute Stimmen dringen bald kosend, bald neckend ans Ohr, unsere Sinne bewegen sich schaukelnd zwischen Wachen und Traum. Das Leben selbst klingt mild vor uns ab, seine Dissonanzen lösen sich wie in einem weicheren Medium und sanfte Schwermut umfängt uns wie der Anhauch einer lauen Luft.

Fürwahr — in dem Irisglanz der Libellenflügel Ariels schillern gar zarte, poetische Farben — zu zart fast für die grellere Beleuchtung der Bühne. Die Vermutung ist mehrfach ausgesprochen worden, daß der „Sturm" die letzte dramatische Produktion des Dichters sei, die er bereits nach seinem Rücktritt von der Bühne, in der ländlichen Einsamkeit seines Stratford geschaffen; daß er es hier mit der Rücksicht auf die theatralische Wirkung bequemer genommen und sich selbst nur im rein poetischen Sinn genügen wollte. Er blickte da gleichsam über Gartenhecken, Feldraine und blühende Wiesen hinüber nach der ihm schon ferner gerückten Bühne. Alfred Meißner will in sinnreicher Deutung aus gewissen Hauptstellen Prosperos die persönlichen Stimmungen des Dichters, vor allem den Abschied von seiner dramatischen Lebensrolle heraushören.[1]) Wohl vibriert in diesen Stellen ein eigentümlich innerlicher, subjektiver Ton. Eben hat der Fürst und Meister durch ein Maskenspiel das Liebespaar ergötzt und seine dienstbaren Komödiengeister zerfließen in dünne Luft, da gedachte Shakespeare-Prospero wohl selbst der zerstiebenden Schattenwelt des theatralischen Scheins, der er nun den Rücken gekehrt. „Unsere Spiele sind zu Ende," sagt Prospero und versenkt sich in die tiefsinnige Betrachtung:

---

[1]) Alfred Meißner: Historien. Berlin 1875. „Zu Shakespeares Lebensgang". S. 191—194.

Wie dieses Scheines lock'rer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball
Und was daran nur Teil hat, untergeh'n,
Und, wie dies leere Schaugepräng erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug
Wie der zu Träumen und dies kleine Leben
Umspannt ein Schlaf . . .

(Nach A. W. v. Schlegel.)

Für den Scheidenden, der zurückblickt, zerflattert das Leben selbst zum Traum. Und nun entläßt Prospero die Geister alle aus seinem Dienst, mit denen er „am Mittag die Sonne umhüllt, aufrührerische Winde entboten und die grüne See mit der azurnen Wölbung in Kampf gesetzt": er schwört den gewaltigen Zwang seiner Kunst ab, durch den auf sein Geheiß „Grüfte ihre Toten herausgaben und erweckten!" Dann zerbricht er seinen Zauberstab, begräbt ihn manche Klafter in die Erde, und tiefer, als ein Senkblei je geforscht, versenkt er sein Buch.

Ebenso hätte der Dichter, wie Alfred Meißner es deutet, jetzt die poetischen Kräfte aus dem jahrelangen Zauberdienst der Bühne entlassen, dem jene manchmal auch mit unwilligem Zwang dienten. Feierlich entsagt er den Beschwörungskünsten der dramatischen Magie, die er so mächtig geübt — wendet sich nach der Stille des Heimatsorts und bald nach der noch tieferen Stille des Grabes.

Das Märchenlustspiel „Der Sturm" hat auch ein ganzes Literaturmärchen hervorgerufen. Nach Cunningham, dem man nicht recht trauen kann, wäre das Stück am 1. November 1611 bei Hofe im Palast Whitehall aus irgend einem gelegentlichen Anlaß aufgeführt worden; Tieck stellte wieder die Vermutung auf, die Darstellung des „Sturms" falle erst ins Jahr 1613 und hänge — wenigstens mittelbar — mit den Feierlichkeiten zusammen, welche die Hochzeit des Pfalzgrafen

Friedrich mit Elisabeth, der Tochter Jakobs I., begleiteten. Da hätte denn die Vermählung des Prinzen Ferdinand mit der wundersamen Miranda, die weite Reise, sowie der feierliche Segenswunsch des redlichen Gonzalo ihre bestimmte Beziehung auf das freudige Hofereignis, ganz im Sinne jener Zeit, welche selbst für die subtilere Anspielung ein feines Gehör besaß. Die nächste Huldigung an das fürstliche Brautpaar läge aber in dem Maskenspiel, worin der stets dienstbereite Ariel die Ceres spielen muß. Der Glückwunsch der Juno:

„Ehre, Reichtum, Ehesegen
Wachse stets auf euren Wegen" 2c.

klingt da ganz wie eine ergebenste Gratulation, wie der übliche Ausdruck der Theater-Loyalität.

Solche zierliche, mythologische Reimspiele im Renaissancegeschmack — die sogenannten „masks" — pflegte Ben Jonson dutzendweise für den Hof zu liefern; Shakespeare unterzieht sich hier mit einiger Überwindung der offiziellen Theaterpflicht.

Ich muß
Die Augen dieses jungen Paares weiden
Mit Blendwerk meiner Kunst; ich habs versprochen,
Und sie erwarten es von mir.

Wenn übrigens die Vermutung Tiecks stichhaltig ist, so läge darin eine wunderliche Ironie des Zufalls, daß der Pfalzgraf Friedrich, der sieben Jahre später entthronte Winterkönig von Böhmen, just mit der Historie des entthronten Prospero zu seiner englischen Hochzeit begrüßt worden wäre ...

Die nächste Anregung zur Erfindung des Stücks, von dieser unwesentlichen Einlage abgesehen, gaben wohl die abenteuerlichen Reisebeschreibungen jener Zeit, diese literarischen Wildlinge und Auswüchse des Zeitalters der Entdeckungen

mit seinem phantastischen Taten- und Lügendrang. Da das Wirkliche damals oft unglaublich erschien, hielt man denn um so eher das Unglaubliche und Märchenhafte für wahr. Der Phantasiekreis der Odyssee, die Neigung zum geographischen Fabulieren erwacht aufs neue, ja mit einer übermütigen Steigerung; dieser Zug geht durch die „Lusiaden" von Camoëns, ja selbst zum Teil durch das Schiffsbuch des Columbus. Die von dem Neuen und Außerordentlichen aufgeregten Sinne der Seehelden und Entdecker sahen selbst Alles mehr phantasierend, als rein beobachtend. So entstand das Märchen vom Amazonenreich in Südamerika; in ähnlichem Stil erzählte der Mohr Othello dem Brabantio und der Desdemona die Abenteuer seiner Jugend, wo von Kannibalen die Rede war, und von Menschen, deren Köpfe unter den Schultern wachsen u. s. f. Vor mir liegt gerade eine alte illustrierte Karte der „Africa nova" aus dem 16. Jahrhundert, wie „dieser Weltteil jetzt von den Portugiesen umschifft werde"; das Schiff ist auch richtig darauf und segelt unten um das Kap der Guten Hoffnung. Es ist die reine Kartographie der Märchenländer: südlich von Meroe ist das Reich des Priesters Johannes, quer über das Kapland spaziert ein stattlicher Elefant; hart daneben ist die tellus psittacorum, das Papageienland; darüber in Unterguinea sitzt ein Zyklopenmensch mit einem Auge auf der Stirn, im Lande der „Monoculi". Aus solcher Märchenzucht ist auch das geschuppte Ungetüm Caliban hervorgewachsen; Shakespeare freilich, der selbst das ganz Ungeschlachte und Wilde zu individualisieren wußte, gab auch diesem atmenden Erdkloß eine Seele und eine psychologisch motivierte Existenz. —

Den Titel und unmittelbaren Anlaß zu seinem Drama soll dem Dichter nach der Annahme Malones die im J. 1610 erschienene Schilderung des schrecklichen Sturmes gegeben haben, welchen am 25. Juli 1609 Sir George Somers an

den Küsten der Bermudas- oder Teufels-Inseln erlebte.[1]) Es war ein Sturm, ganz ohnegleichen in der Erinnerung der Seemänner: er trennte die Flotte von dem Admiralschiff „Sea-Venture", das zwischen zwei Felsen getrieben und dort fest eingekeilt wurde; von da rettete sich Somers mit 150 Mann von 500 ans Land. Die im gespenstigen Renommee stehenden Bermudas zeigten sich besser als ihr Ruf; sie überraschten die Gestrandeten durch ihr mildes Klima und ihre üppige Vegetation. An Stelle der Feen und Dämonen, die hier schreckend hausen sollten, sah man Schwärme von Vögeln auffliegen, und statt des gefürchteten Teufelsgebrülls aus den Felsenklüften war das Grunzen der zahlreichen Schweine dem ausgehungerten Schiffsvolk ein gar freundlicher und gastlicher Tierlaut.

So ziemlich in der Nähe können wir uns die Insel Prosperos, die Szenerie des Shakespeareschen Stückes, denken; wird doch Ariel abgeschickt, um Tau zu holen „von den stürmischen Bermudas". Hier eroberte sich Shakespeare zu guter Letzt auch noch das Meer und seine Wunder für den weiten Kreis seiner Dichtung. Der Sturm selbst ist unvergleichlich geschildert mit allen Details des seemännischen Realismus; aber mit dem schwankenden Boden des Verdecks verlassen wir sofort den Boden der Realität und landen am Blumenstrand des Fabellandes. Wir finden es gleich begreiflich, daß hier ein Magier seine Zelle hat; da wo die Pulse und leisen Atemzüge der Elemente noch nicht übertönt sind durch das vielstimmige, geschwätzig-profane Geräusch der Kulturwelt, dort wird der einsame Verkehr mit der Natur, das Hinauslauschen in dieselbe von selbst zu einem Zauber. Prospero hat daheim sein Reich verloren und hier dafür die Herrschaft über die Geister gewonnen, über die er sogar eine moralische

[1]) Siehe die Einleitung zu Friedrich Bodenstedts Übersetzung des Lustspiels „Der Sturm" (pag. IV.). Leipzig, Brockhaus 1870.

Macht übt. Zugleich erzieht er in unentweihter Einsamkeit seine Tochter, die reizvolle Miranda. Es ist die Lösung der pädagogischen Aufgabe in ihrer Reinheit: Prospero führt ihr, die außer dem Scheusal Caliban keinen andern Menschen, als ihr leitendes Vorbild, ihren Erzieher, kennt, allen Segen der Bildung zu, fern von jedem irreleitenden Verkehr. Ihr Gemüt umweht mütterlich der Odem der Natur und betaut ihr Herz mit Unschuld, wie den Kelch der Blumen. Die beiden schönsten, höchsten Beziehungen, die zum Vater und jene zum geliebten Jüngling, entwickeln sich in der Einsamkeit ganz aus ihrem idealen Wesen heraus, ohne alle fremdartige Beimischung äußerer, bedingender Verhältnisse; darin liegt die hohe, keusche Schönheit dieser Dichtung. Prospero muß aber zugleich sich selbst erinnern, daß er ja auch der Vater im Schauspiel ist, und die Vereinigung der Liebenden scheinbar erschweren soll, obgleich dieser Schein zudem die ernstlich gemeinte Bedeutung einer Prüfung hat.

Ganz wunderbar wirkt die Luft des Eilands auf die vornehmen, wie die gemeinen Schiffspassagiere, die sich hier zusammengefunden haben. Die Gefühle und Stimmungen regen sich lebhafter, aber dabei halbklar — wie traum- und nachtwandelnd. Auch die Bosheit wagt sich kecker und entschlossener in diese Zauber-Atmosphäre hinaus, die alles Verborgene aus dem Herzen hervorzutreiben scheint: doch ihr irrendes Sumpflicht verlischt bald machtlos im Dunkel. Den ehrlichen Rat Gonzalo — diesen tadellosen Polonius ohne schlaue Hintergedanken — mutet gleichfalls die Luft der Insel eigentümlich an: er gerät als gelehrter Politiker, wie einst Thomas Morus, auf utopische Träumereien und malt sich das Bild eines Gemeinwesens nach Art des Raphael Hythlodée auf dieser Insel aus.

Der Kavalierswitz setzt sich ebenfalls in der Nähe des Königs Alonso in Bewegung und geht stichelnd auf die un-

beholfene Ehrlichkeit des alten Gonzalo los; doch all diese geistigen Evolutionen haben in der fremdartigen Umgebung etwas Traumhaftes und Schwankendes. Auch der gemeinere Humor der Klowns, der Stephano und Trinculo, kommt teils durch Besoffenheit, teils durch Zauber ganz aus Rand und Band. Ganz köstlich ist übrigens dies, wie dem Trinculo bei der ersten Begegnung mit Caliban gleich die Jahrmarktsbude mit ihren Naturwundern einfällt. „Wär' ich jetzt in England, so würde mich dieses Untier dort zum gemachten Manne machen, dort macht jede seltsame Bestie ihren Mann. Wenn sie keinen Heller geben wollen, einem lahmen Bettler zu helfen, so wenden sie zehn daran, einen toten Indianer zu sehen." Wie bezeichnend ist ferner die rasche Verständigung zwischen Caliban und Stephano, dem neuen Gott mit der Flasche, dem er sich beugt: was einmal Bestie ist, versteht sich gegenseitig schnell, selbst in der entlegensten Wildnis.

Das Stück hat die allereinfachste Verwicklung — es ist vielmehr die lang hinausgeschobene Lösung früherer Verwicklungen, die nun in einer reineren Atmosphäre sich befriedigend vollzieht. Bodenstedt bemerkt fein und richtig in der schon oben erwähnten Einleitung zu seiner Übersetzung des „Sturm": „Durch die magische Einwirkung und Beleuchtung wird der Stoff seiner Erdenschwere entkleidet; das plumpe Auftreten des im Lustspiel gestatteten Zufalls verwandelt sich in leichten Geisterschritt." Wir finden hier alle die wohlbekannten Menschengesichter Shakespeares nach ihren verschiedenen dramatischen Gattungen wieder — seine Gestalten aus den Historien, aus seiner eleganten Lustspielwelt, wie aus den possenhaften Episoden — aber alle befreit von umständlichen Voraussetzungen, von lastendem Beiwerk. Es tritt hier sein König, Herzog, Hofmann, Narr gleichsam „an sich" auf, wie in einem Resumé und Schlußtableau. Die Poesie des großen Dichters hat sich da in ihren wesentlichen Elementen von der eminent histori-

schen Insel Britannien auf eine ganz geschichtslose Insel geflüchtet und was wie schwindende Gestaltungskraft erscheinen mag, ist eigentlich Vergeistigung. Wir haben hier Romeo und Julie auf einmal in reiner Luft, ohne Spannung der Leidenschaften, ohne giftige Geschlechterfeindschaft und tragischen Gruftschauer; wir haben hier ebenso die traumhafte Verflüchtigung des Staatskonflikts; auch das Derb-Komische löst sich auf in leichte Blasen des Humors, die letzten, die der Geist des Dichters emporwirft. Wo sich die Luft trüben und verdicken möchte, da reinigt und teilt sie Ariel, der gute, dienstbare Geist Prosperos. Die ganze Dichtung Shakespeares scheint hier in den Äther zu verklingen und in das Element hinauszustreben, das den befreiten Luftgeist zuletzt aufnimmt.

III.

Friedrich Th. Vischer als Shakespeare-Erklärer.

(„Neue freie Presse". Feuilleton vom 29. August 1900.)

Mit größter Hingebung ist Professor Robert Vischer bemüht, das Bild der vielseitigen Tätigkeit seines unvergeßlichen Vaters unabläßig zu ergänzen. Auf dessen Vorträge: „Das Schöne und die Kunst" folgen jetzt die „Shakespeare-Vorträge",[1]) und jene über „neuere deutsche Poesie" sollen sich weiter anschließen. Hier kam es dem Herausgeber darauf an, die Vortragsweise Friedrich Th. Vischers wie in einem Stimmbilde vor uns zu erwecken. Unsägliche Mühe setzte er daran, sich zuverlässige Nachschriften zu verschaffen, die er

---

[1]) „Shakespeare-Vorträge" von Friedrich Theodor Vischer. Erster Band. Einleitung. „Hamlet, Prinz von Dänemark." Zweiter Band. „Macbeth." „Romeo und Julie." Stuttgart, 1900. J. G. Cottaische Buchhandlung Nachfolger.

sorgsam vergleichend gegen einander hielt — und ließ so seinen Vater aus ihnen herausreden, wie ihm das eigene Gedächtnis seinen Sprechton treu bewahrt hatte. Auch gelegentlichen Wiederholungen wich dabei Robert Vischer nicht aus. „Man werde keine Störung dadurch empfinden, wenn man nur, wie man soll, beim Lesen innerlich zuhört. Besser die frische Bewegung der Rede mit ihren Rückblicken in einem möglichst getreuen Abbilde, als ein gewaltsam durchgeführtes Umgestalten, Sichten, Maßregeln." Nur dort, wo nach dem neueren Standpunkte der Shakespeare-Forschung Ergänzungen, wohl auch Berichtigungen nötig schienen, bediente sich Robert Vischer für die Nachträge, die an sich selbständigen Forschungswert haben, neben eigenen Noten der Beihilfe seines Kollegen Professor Dr. Morsbach, eines bewährten Fachmannes in der Geschichte der englischen Sprache und Literatur.

In einem Punkte dürfte man wohl die Herausgabe einigermaßen belastet finden. Friedrich Th. Vischer knüpfte an die Verlesung des Textes Schritt um Schritt seine Erläuterungen; dabei revidierte er sehr eingehend die zu Grunde gelegte Schlegel-Tiecksche Übersetzung und setzte sich auch in den Sonetten bei freiem Anschlusse an Bodenstedt und Gildemeister in ein selbständiges Verhältnis zum Originaltext. Robert Vischer glaubte denn in den beiden vorliegenden Bänden die daselbst besprochenen Stücke: „Hamlet", „Macbeth", „Romeo und Julie" wegen jener Methode der Erklärung, welche durch die Varianten der Übersetzung vielfach bedingt ist, vollständig bringen zu müssen. Vielleicht ließ sich dies darum schwer umgehen, da ja in der Art, wie Friedrich Theodor Vischer verdeutschte, sich ein starker individueller Zug kundgibt. Im übrigen hat der Sohn als Herausgeber mit den Schlußworten der Vorrede unbedingt Recht: „Mein Vater wollte die Jugend einführen in Shakespeares Welt; aber wie bei ihm unter der Schar der Studenten nicht wenig Ältere und Alte

aus den verschiedensten Ständen saßen, so werden diese Vorträge nun im Drucke hoffentlich nicht nur den ehemaligen Schülern, sondern dem literarischen Publikum überhaupt willkommen sein. Denn geistig Wertvolles ist nicht an die Zeit gebunden: die Werke des Dichters sind heute noch dieselben wie einst, und ein rechter Mann, der sie durch ein halbes Jahrhundert immer von neuem durchfühlte und durchdachte, ist heute noch so hörenswert wie damals."

Die Einleitung beginnt mit einer Abfertigung der Bacon-Hypothese, dieser tollen literarischen Absurdität, der man niemals die Bedeutung einer wirklichen Streitfrage hätte beimessen sollen. Nun aber geht Friedrich Th. Vischer daran, in großen Zügen das Zeitalter Shakespeares zu schildern und damit das Erdreich und die Atmosphäre seiner Dichtung zu prüfen. „Zwei Welten verbinden sich in Shakespeare, Mittelalter und Renaissance" — und zwar nordische Renaissance, die nicht so sonnig-hell, nicht so kunstklar ist, wie jene des Südens. „Das neue Licht erscheint noch gebrochen im Dunkel des alten Zustandes. Noch walten die Schatten und Ahnungsschauer des Mittelalters. Aber der menschliche Geist ist seiner selbst gewiß geworden — und dem aufstrahlenden Morgen kommt physische Kraft, rüstige Sinnlichkeit und Frische entgegen, trotzige Energie und Lebenslust. In dieser glücklichen Stunde faßt Shakespeare die Gegensätze beider Sphären in Eines zusammen. Es ist wahr, sie verbinden sich in ihm wie zwei Flüssigkeiten, die sich nicht durchwegs mischen ... Shakespeare lebt in einer Zeit, da steht noch der sinkende Mond der Romantik am Himmel, während die Sonne der Aufklärung emporsteigt, und deshalb ist auch seine Poesie aus heterogenen Bestandteilen gemischt." Aber was sonst für das sich emporringende, neue Kulturleben ein Hemmnis, eine Störung sein mochte, für die Poesie als solche war es ein Vorteil, ein Gewinn. In einer rationalistisch ganz rein gefegten Luft, frei

von allen Nebelgebilden und Phantomen, hätte sich die wechselvolle Gestaltenwelt, das an Hintergründen reiche Lebensbild Shakespeares nie so entwickeln können. Er bedurfte des Helldunkels für sein dramatisches Kolorit, obgleich man dessen sicher sein konnte, daß im rechten Moment die Klarheit des Bewußtseins siegreich hindurchdringen werde. So wirkt denn auch die volkstümliche, von Mythen erfüllte Naturanschauung in die Dichtung Shakespeares herein; jedes Element hat sein eigenes Geisterleben, bald ahnungsvoll und unheimlich, bald auch nur neckend; die Elfen und Feen treiben in der lauen Waldesdämmerung ihren heiteren Spuk; der Sturm hat seine eigenen Stimmen und die Luft ihre traumhafte Musik. Das Dämonische steigt aus der Tiefe und verstärkt die tragischen Schauer. Der entsetzliche Aberglaube des Hexenwahns, der seine Opfer in den Hexenprozessen unter der Königin Elisabeth und dem völlig von diesem Wahne besessenen Jakob I. grausam einforderte, wirft gleichfalls in die Phantasie des Dichters seine Reflexe und erzeugt da die schauerlich-nächtigen Gestalten der Hexen in der Tragödie „Macbeth". Die Reden Edgars, zum armen Toms verstellt, im dritten Akt des „König Lear" zeigen nicht minder Shakespeares genaue Bekanntschaft mit dem ausgebildeten Dämonensystem. Er benützt — so dürfen wir hinzufügen — poetisch den Aberglauben, steht aber selbst darüber und bringt dies gelegentlich auch zum Ausdruck. So ist Heinrich Percy in der schneidigen Zurechtweisung des Walisers Glendower mit seinem Zauberdünkel schon fast ein Nationalist, und wenn Mistreß Page in dem Lustspiele: „Die lustigen Frauen von Windsor" von dem gespenstigen Jäger Herner spricht, der gehörnt um Mitternacht die alte Eiche im Windsorpark umwandle, fügt sie zur Verwahrung hinzu: „wie unſ're Alten, kindisch, abergläubig, die Mär als Wahrheit überkommen und auf unſ're Zeit gebracht." Aber sonst ist Shakespeare im höheren Sinne selbst ein Magier; er bietet

alles Geheimnisvolle über und unter der Erde für seine Dichtung auf und sprengt auch die Gräber, wenn es ihm frommt. Hamlet ist unbedingt in seinem eigensten Gedankenleben die modernste Gestalt des Dichters: doch gerade in der „Hamlet"-Tragödie sind die Schauer der Geister-Erscheinung ganz mittelalterlich, mit aller Umständlichkeit des spukhaften Apparates inszeniert, und Eines wie das Andere gehört einmal untrennbar zusammen.

Friedrich Th. Vischer führt noch weiter die kultur-historische Charakteristik Shakespeares durch: er betrachtet ihn „im Zusammenhange mit seiner farbenreichen, frischen, schwungvoll fortschreitenden, aber noch unbändigen Zeit, bestimmt durch ihre rohe Natur wie durch ihre gehobene Kultur und durch die Kreuzung der einen mit der andern". Bei aller Bewunderung sucht Vischer seinen Dichter unter diesen Voraussetzungen zu erfassen, eben auch mit seinen Fehlern. „Man kann einem Dichter kaum schlimmer schaden, als wenn man den Herankommenden, die noch nicht in seine Tiefe gesehen haben, zuruft: Ja, da müßt ihr eine unbedingte Größe verehren! Dadurch werden sie nur scheu." Es kommen dann auch die Gebrechen und Abgeschmacktheiten des Zeitalters zur Sprache, welche vielfach in die Dramen Shakespeares übergehen, aber bei dem Fortschritt zur Reife abgestoßen werden. Der manierierte Umgangston der Gesellschaft von damals wirkt als falscher Prunk, Schwulst, gesuchter Witz in die Diktion (namentlich der Lustspiele) herüber, auch von dem „Euphuismus", dem gezierten, höfischen Schnörkelstil eines John Lily, ist Shakespeare anfangs nicht ganz frei, bis er später, wenn er Höflinge sprechen läßt, von demselben mit geistreichem Behagen einen parodistischen Gebrauch macht. Nachdem nun Vischer so die zeitliche Abhängigkeit Shakespeares untersucht hat, würdigt er um so beredter seine Größe, durch die er sein Zeitalter überwächst und zum Weltdichter wird: seine um-

fassende Macht der Charakterschilderung, seine Stärke in der Darstellung des Mannes wie des Weibes, der Eigenschaften der Völker, des Standesgepräges, der Lebensalter, der Temperamente. Es ist dies eine der glänzendsten Partien der Vischerschen Erläuterungen.

Mit der Darlegung des Verhältnisses Shakespeares zu den Vorgängern und Zeitgenossen: zu Greene, Marlowe, Kyd, dann zu Ben Jonson, sowie mit der Schilderung der damaligen Theaterzustände bringen diese Vorträge zumeist Bekanntes und verhalten sich da beinahe nur referierend — doch immerhin mit persönlicher Stellung zu dem sonst Bekannten. Es folgt dann der weitere Bericht über das Schicksal des Shakespeareschen Dramas bei der englischen Nachwelt, und über die völlige Verdunkelung des Verständnisses dafür in der Zeit von Dryden bis Addison. Der „bon sens“ des französischen Klassizismus bildet den reinsten Gegensatz zu Shakespeares elementarer Naturkraft; der Dünkel des „guten Geschmacks“ stöberte nur das vermeintlich Absurde aus seiner Dichtung heraus, und Voltaire apostrophierte seine Stücke als ungeheure Possen, als „Schauspiele für besoffene Wilde“. Von Frankreich her wirkte dieser Standpunkt auf England zurück und beherrschte auf lange hin die ganze literarisch eingepuderte Welt. Zuletzt durchschreiten wir in den Vorträgen Vischers die Stationen des kräftig erwachenden Verständnisses für Shakespeare in Deutschland von Lessing an zu Herder, Goethe und Schiller bis zu Wilhelm v. Schlegels epochemachender Übersetzung. Wir sehen die Saat der Dichtung des „großen Briten“ in der deutschen Produktion aufgehen, anfangs drangvoll wuchernd, weiterhin durch künstlerische Besonnenheit geregelt. Seit Schlegel und Tieck steht ferner die Shakespeare-Forschung unausgesetzt auf dem literarischen Programm in Deutschland: ästhetisch, literatur-geschichtlich und vornehmlich auch philologisch. Diese tiefere Würdigung des größten englischen Dichters,

mit welcher die Deutschen vorangegangen sind, war dann, wie Vischer nachweist, auf die Engländer in neuerer Zeit von vielfach anregendem Einfluß: und selbst die Franzosen gingen einige Schritte mit seit Barantes Abhandlung über Hamlet, und noch mehr seit den für kongenial sich dünkenden Tendenzen der Romantiker. Freilich geschah dies nur sprungweise und mit exzentrischen Anläufen und schließlich wurde Shakespeare von Viktor Hugo in dem Buch, das er zu seinem Jubiläum geschrieben, „ebenso toll vergöttert, wie ihn vordem Voltaire beschimpft hatte".

Eines ist aber nicht zu vergessen, wenn von der Auferstehung oder Wieder-Erweckung Shakespeares die Rede ist — und Vischer vergißt es auch nicht — daß dieselbe zunächst ein theatralisches, nicht lediglich ein literarisches Ereignis war. Zwischen den Kulissen witterte man wieder die so lange verkannte Lebenskraft eines Hamlet, König Lear, Macbeth, Othello — da wurde frühzeitig genug Probe gespielt für die neuen Standpunkte der geklärten literarischen Auffassung. Die Rollen-Entdeckung hervorragender Schauspieler war die höchst wichtige und vorbereitende Tat. Vor allem mit „Hamlet", diesem Stück, welches so recht den Schauspielern gehört, in welchem die Schauspielkunst direkt in die Handlung eingreift, gewann sich Shakespeares Genius im achtzehnten Jahrhundert aufs neue die ihm vorher so entfremdete Bühne. Hamlet war eine Hauptrolle von Garrick; nach ihm feierten Friedrich Ludwig Schröder und Brockmann mit derselben in Hamburg, Berlin und Wien ihre großen Erfolge. Die damaligen Bühnenbearbeitungen der Shakespeareschen Stücke waren entsetzlich, aber der Kern der Rollen blieb dabei doch unverwüstlich. Es ist auch höchst bezeichnend, daß die berühmte Analyse des Hamlet in Goethes Roman „Wilhelm Meister" keineswegs etwa eine bloß literarische Besprechung ist, sondern eine Vorbereitung zum Studium der Rollen für die bevorstehende Aufführung

auf der Bühne des Direktors Serlo. Dies bringt denn einen unvergleichlich lebendigen Zug in das Ganze; wir sind Zeugen eines Theater-Ereignisses, eines ersten großen Versuchs, wobei natürlich Vieles zu richtigem Verständnis durchgesprochen werden muß. —

Doch wir haben jetzt nachzusehen, wie Vischer nach der Aufstellung der allgemeinen Gesichtspunkte an die Arbeit des Erklärens ins einzelne ging.

Drei Stücke werden also hier vorgenommen: „Hamlet", „Macbeth", „Romeo und Julie". Der Kommentar wird von Akt zu Akt, von einer Szene zur anderen fortgeführt; beinahe allzu methodisch. In dem stets erneuerten Nacherklären ist Vischer doch ein bißchen Schulmeister; immerhin ein sehr geistvoller Schulmeister. Er bohrt in die Dichtung hinein, bald an dieser, bald an anderer Stelle, um so recht in die Tiefe zu dringen. Eine entschiedene Energie selbständiger Auffassung, nicht ohne einen gewissen Eigensinn des Gedankenzuges, gibt sich scharf zu erkennen; dazu ein starkes Temperament in dem Drang, sich mitzuteilen, jene edle Leidenschaft des Lehrens, von welcher unser hochverdiente Doyen der Ästhetik niemals abließ. Wenn Vischer bereits Gesagtes wiederholt, aber dann mit schärferer Akzentuierung, mit neuer Nuance wiederholt, glauben wir sein aufmerksames Auditorium gleichsam im Halbschatten mitzusehen. Er hat wohl fragend in die Augen der zunächst sitzenden Zuhörer geblickt, ob ihnen der eben gegebene Aufschluß genügte. Jetzt glaubte er wieder ganz verstanden zu sein, und zum Dank dafür vertiefte er noch mehr das vorher Gesagte. Diese geheime Wechselwirkung im Hörsaale, dieses Fluidum des zu- und rückströmenden Gedankenprozesses kennt Jeder, der jemals mit Liebe und Hingebung gelehrt hat.

Nun aber zu den Proben, die wir versuchsweise bringen wollen.

Zuerst über Hamlet. „Der fingierte Wahnsinn Hamlets ist ein Mittel, das einen Augenblick brauchbar erscheint, aber höchst verfänglich ist. Er benützt diese Maske nur, um unter ihr Pfeile des bohrenden Spottes und der tief packenden Andeutung zu schleudern — und das ist nach seinem Geschmack, das reizt ihn mehr als das Handeln. Kunstformen ziehen ihn an; und unter diese gehört auch, einen Wahnsinnigen zu spielen . . . Zugleich lockt ihn diese Rolle vielleicht, weil er in irgend einem Sinn etwas dem Wahnsinne Ähnliches überhaupt in sich spüren mag . . . Man kann sagen, wenn man es sehr vor Mißverständnis bewahrt: er spielt den Narren, weil er ein bißchen einer ist, von Haus her und nun doppelt, da sein Geist furchtbar verstört und in eine rasende Gedankenjagd hineingerissen ist. Sein Schlußwort in Akt 1, Szene 5 lautet: 'Die Zeit ist aus den Fugen. Fluch und Pein, daß mir verhängt ist: richte du sie ein.' Doch Hamlet ist vielmehr durch das Ungeheure, das ihm der Geist seines Vaters kundgetan, selbst 'aus den Fugen' gebracht. Mir scheint es so: Shakespeare hat sich gefragt: Wie ginge mir's, wenn ich diesen Auftrag bekäme? Ich würde die Kraft nicht haben, es durchzubringen, und so will ich hier einmal Einen schildern . . .“

Es dürfte doch sehr zu bezweifeln sein, daß Shakespeare in diesem Maße persönlich in das Problem seiner Dichtung eintrat und so gleichsam selbst zu Hamlet wurde, obgleich viel von der idealen Hamlet-Substanz in seinem eigenen Gemüte vorbereitet lag. Wenn er auch dieser Gestalt, mehr als einer anderen, seine Weltanschauung lieh, brauchte er sich doch nicht mit der Unentschlossenheit derselben zu identifizieren. Die letztere gehört zur Charakterschilderung in der gegebenen dramatischen Aufgabe, ohne weiteren subjektiven Anteil. Ganz persönlich ist wohl die starke Betonung des Interesses für das Schauspiel und die berühmte Unterweisung der Schauspieler; es mag für den Dichter-Regisseur einen gewissen Anreiz gehabt

haben, seine fachmäßige Überzeugung durch einen Prinzen von Bildung und Geschmack von der Bühne herab vertreten zu lassen. Auch der Monolog: „Sein oder Nichtsein“ könnte zugleich als subjektiver Ausdruck der verdüsterten Lebensauffassung des Dichters selbst gelten. Macht dieser doch beinahe den Eindruck einer Einlage, einer allgemein gehaltenen Betrachtung — da derselbe keineswegs, gleich den anderen Monologen Hamlets, an die zunächst vorangegangene Situation anknüpft. Überdies sind dies keine Erfahrungen, die ein Prinz machen kann: „Der Mächtigen Druck, der Vorenthalt des Rechtes, grober Übermut der Ämter, der Fußtritt, welchen schweigendem Verdienst die Hohlheit austeilt“ (wie Vischer übersetzt). Shakespeare dürfte dagegen sehr in der Lage gewesen sein, davon zu reden, und dies hebt auch Vischer hervor. Aber nur so weit bedingt sich nach meiner Ansicht — und zwar weit genug — die subjektive Beteiligung des Dichters.

Zuletzt folgt dann der Abschluß des Charakterbildes. „Hamlet ist ein Stimmungsmensch, ein Zerebral-, ein Nervenmensch, ein nach der Phantasieseite organisiertes Genie, in vollen Gegensatz zu den praktischen Genies, den Zweckmenschen, gestellt . . . Daher so geneigt, in sich zu leben, daher so scheu und gehetzt von wild aufstürmenden Vorstellungen, die er sich so leicht für Tat anrechnet, daher so zornig, so tief erregt und wieder so weich. Als Phantasiemensch findet er Gefallen am Theater, am künstlerischen Schein überhaupt. Man kann sagen: er verpufft zu viel Kraft nach der Seite der Form, er spielt selbst Theater . . . Aber Hamlet ist zugleich eine tief ethische Feuerseele und nichts weniger als ein romantischer Schöngeist. Er wühlt förmlich im Ekel vor dem Schlechten. Und wie donnert seine sittliche Empörung in der Rede, womit er das Gewissen seiner Mutter weckt!“ Die Analyse geht in geistreichen Wendungen so noch weiter fort. Es gibt eben kein Drama in irgend einer Literatur, in welchem

die Charakteristik der Hauptperson so ganz in Psychologie, in subtile seelische Bewegung aufginge — und dies fordert dann gewissermaßen auch die Subtilität der Deutung heraus.

Ganz eigenartig, aber zugleich an die Auslegung des Hamlet sich anschließend, ist Vischers Auffassung des Macbeth. Voran steht die Devise: „Macbeth ist die Tragödie des mißhandelten Gewissens.“ Wir werden gleich erfahren, wie das gemeint ist. „Macbeth und Richard III., worin sind sie vergleichbar? Beide bahnen sich durch Mord den Weg zum Thron, beide behaupten ihn durch blutige Tyrannei. Aber Richard ist von vorne an ein verhärteter Bösewicht, Ausgeburt des langen, grauenvollen, Alles verwildernden Krieges der roten und weißen Rose. Er hat, meint man anfangs, gar kein Gewissen; sein Wesen scheint ungeteilt zu bestehen in der rohen Stärke des Bösen und von Tat zu Tat rücksichtslos fortzuwüten, ohne lange mit seinem besseren Ich darüber zu verhandeln. Erst wie es an den Zusammenbruch geht, da kommt ihm, wie von außen, das Gewissen, als ob ein Richter aus unbekannter Höhe in ihn hineingefahren wäre. — In Macbeth dagegen finden wir ein vorher unschuldiges Gemüt, einen treuen, tapferen Vasallen des Königs, dem er sich verbindet durch eine große Tat. Ihm kommt die Verlockung zum Bösen von außen, durch die Prophezeiung der Hexen.“ Doch nicht ganz von außen, wie Vischer später auch auseinandersetzt: ein Keim der Versuchung lag doch schon vorher in seiner Seele.[1]) „Kaum ist denn der Funke in sein

[1]) Dazu in der Schlußbetrachtung (II. Band, S. 146) die scharfsinnige Deutung des Einflusses der Hexen, die hier besonders hervorzuheben ist: „Die Hexen könnten dem Macbeth nichts anhaben, wenn er nicht so phantastisch Feuer faßte. Der Dichter ist hier aufs neue zu bewundern, wie er mit seinem genialen Instinkte den märchenhaften Anfang durch eine so tiefe sittliche Grundlegung verbessert. Unsere romantische Schule verflüchtigt die sittliche Wirklichkeit in Märchen. Shakespeare erzählt Sagen und legt in sie die gesunde Wirklichkeit, das Mark des sittlichen Lebens.“

zuerst reines Bewußtsein gefallen, so erwacht in ihm eine Eigenschaft, die man viel zu wenig beachtet. Nicht Ehrgeiz überhaupt wird hier entzündet, sondern phantasievoller Ehrgeiz, Ehrgeiz, erhöht durch Phantasie. Dieser Recke ist ein Dichter. Shakespeare hat ihm seine eigene Dichternatur geliehen." (Dasselbe, was über Hamlet gesagt wurde.) „Ihn berückt die Schönheit des Herrschens. Und dazu kommt, daß dieser romantische Ehrgeiz in ihm gefährlich gesteigert wird durch eine dämonische Freude am Schrecklichen. Unter beständigem Widerspruche, beständigen Mahnungen seines besseren Geistes läßt sich diese plötzlich entflammte Gier doch zum Verbrechen fortreißen. Er hat Gewissen — vor und in und nach der Tat. Hamlet mißhandelt sein Gewissen durch Nichtstun — Macbeth durch Tun, durch Verbrechen, und ihn ergreift die furchtbare Schwerkraft des Bösen. In moralischer Selbstvernichtung verzehrt er sich zuletzt das Lebensmark, während das Schicksal von außen kommt, ihn zu zermalmen. Wir sehen ihn zwar tapfer untergehen, aber innerlich morsch und ausgehöhlt. Ganz anders sein Weib, und doch ihm so ähnlich. Sie wird vom Gewissen eigentlich physisch aufgerieben; und so eisern sie sich zu beherrschen wußte, verfällt sie schließlich der Ironie des Selbstverrats."

Wie bei Hamlet, finden wir bei Macbeth ein eben so tief entwickeltes Innenleben, welches aber den Letzteren auf dem Weg der Halluzination unwiderstehlich zu der verbrecherischen Tat hindrängt, während es Jenen von der rächenden und sühnenden Tat fortwährend ablenkt. Daher auch die „gehäuften Monologe" in der „Macbeth"-Tragödie, „als Beweis der innerlichen Natur dieses Stückes". Dies ist durchaus geistreich erfaßt. Doch auf Eines kommt Vischer immer wieder fast mit Hartnäckigkeit zurück. Hamlet und Macbeth — Beide sind ihm Dichter; Letzterer ein „fürchterlicher Dichter, ein entsetzlicher Romantiker. Unsere Romantiker, freilich keine Mörder,

haben sich auch im Schauderhaften geweidet, aber sie sind später in Blasiertheit übergegangen. Macbeth ist ein anderer Romantiker; er macht Ernst . . ." Ich dächte, hier hat sich der Erklärungseifer doch verstiegen.

Bewunderungswert bleibt aber jedenfalls in den Erläuterungen zu „Hamlet" und „Macbeth" die intensive geistige Vergegenwärtigung der Dichtung in ihrem ganzen Verlauf. Der geniale Ästhetiker greift an ihre Pulsader, er behorcht ihren Herzschlag, er versenkt sich ganz in die organischen Funktionen der dramatischen Entwicklung. Im lebendigen Vortrag muß dieses Mitgehen des Denkers mit dem Dichter von überzeugender und eigenartig fesselnder Wirkung gewesen sein.

Es folgt noch der Kommentar zu „Romeo und Julie", welcher nahezu die andere Hälfte des zweiten Bandes ausfüllt. Mit voller Vertiefung geht auch da die Erklärung in die Reize dieses noch jugendlichen Werkes ein, in welchem wir so ganz „Shakespeares Lieblichkeit, seine berühmte Süßigkeit" finden, jenen Zug, durch welchen er bei seinen Zeitgenossen so sehr beliebt wurde, und der ihm den Beinamen: der Honigmund, „sweetest Shakespeare", eintrug. Wir müssen es uns versagen, weiter nachzusehen, wie Vischer von dem Grauen der Haide von Fores, aus der Mordnacht von Inverneß hinweg sich in die von dem Duft des Südens durchwürzte Nacht in Capulets Garten, zu dem Liebesgespräch von Romeo und Julie hinüberfand. Wieder begegnen wir einer reichen Fülle von Belehrung in den scharfsinnig eingehenden Erläuterungen: aber dem Leser muß doch auch etwas — und eben diese höchst anziehende und bequemere Partie — zu selbstständiger Beurteilung überlassen bleiben.

* * *

Von den Shakespeare-Vorträgen sind bis 1903 drei weitere Bände erschienen, in denen noch Othello, König Lear und sämtliche englische Königsdramen (von König Johann bis auf König Heinrich VIII.) in gleicher Art der Behandlung vorgenommen werden. Die allgemeinen Charakteristiken halten sich stets auf gleicher Höhe scharf eindringender Auffassung. Der Wirkung im ganzen wäre es aber zuträglicher gewesen, wenn Professor Robert Vischer seinen Vater nicht immer — mit dem vollständigen Text in der Hand — von Szene zu Szene alles im Detail hätte weiter erklären lassen, nachdem wir schon in den ersten zwei Bänden über dieses sein Verhältnis zu seinem Auditorium ausreichend orientiert worden sind. So Vieles, nur für den gelegentlichen Bedarf des Vortrags Bestimmtes, durfte ruhig ausgeschieden werden, und die leitenden Gesichtspunkte wären durch eine solche Konzentration nur noch weit wirksamer zur Geltung gekommen.

Zur Gedächtnisfeier Voltaires,

geboren 21. November 1694, gestorben 30. Mai 1778.[1])

(„Die Presse". 30. Mai 1878.)

Es waren hundert Jahre um, seit Voltaire sein scharfblitzendes, helles Auge schloß; doch daß sein Geist noch lebt und nachwirkt, zeigte sich an dem Ärgernis und der Aufregung gewisser Kreise, welche die Auferstehung dieses Gastes aus dem Totenreiche zu seiner Säkularfeier hervorrief. Auf der einen Seite steigt aus der Gruftversenkung der Schatten Voltaires empor, beiläufig in jenem Aufzuge, in welchem er seine letzte Todesreise nach Paris antrat: den rotsamtenen Rock mit Hermelin ausgeschlagen, die schwarze, hohe Lockenperücke auf dem Haupte, darauf die rote, viereckige, mit Pelz besetzte Mütze — eine damals schon antiquierte Erscheinung einer

---

[1]) Dieser Aufsatz möge als Stimmungsdruck des Tages, an welchem er für die Zeitung geschrieben wurde, ohne weitere Ansprüche aufgenommen werden. Es gehörte damals zu meinem journalistischen Geschäfte, die literarischen Gedenktage im Feuilleton zu berücksichtigen, und aus solchem Anlasse entstanden auch die vorangegangenen Aufsätze über Petrarca und Cola di Rienzo, dann über Calderon und Camoëns. Nur wurden diese mit einigen nachhelfenden Federzügen buchgemäß zurechtgestellt, während ich bei dem vorliegenden Voltaire-Artikel und dem letzten über Rousseau — zur schließlichen Probe — die ursprüngliche zeitungsmäßige Fassung unverändert stehen ließ.

Persönlichkeit, die doch einen unvergänglichen Gehalt in sich barg. Und andererseits rufen die Ultramontanen, vereint mit den Konventikeln der frommen französischen Damen gegen den unheiligen Patriarchen des Rationalismus, gegen den frivolen Dichter der „Pucelle" diese selbst in Person auf — sie, die inspirierte Jungfrau von Orleans im vollen kriegerischen Glanz der Rüstung, die aufgerollte Oriflamme in der erhobenen Rechten! Fürwahr — eine seltsam feindselige Begegnung der beiden Schatten! Es war eine Feier und eine Tendenz gegen die andere, ein sehr gelegenes Kalenderdatum, der Tag der Verbrennung der Jeanne d'Arc (30. Mai 1431) in Rouen, gegen den Voltaire-Tag rasch ausgespielt . . .

Man sieht wohl, die Saat des Hasses auf kirchlicher Seite, für welche Voltaire so emsig sorgte, ist auf den richtigen Boden gefallen und ihre Halme rauschen jetzt hoch aufgeschossen im Winde. Ein frommer Haß gibt schon etwas aus.

Ist es also wahr, daß noch nach einem Jahrhundert keine ungestörte Voltaire-Feier mit ernstem, objektivem Rückblick, mit ruhiger Würdigung seiner entscheidenden und großen Verdienste zu stande kommen konnte? Werden Streitfragen so alt? Verzieht sich die literarische und kulturgeschichtliche Erledigung auf so lange hinaus? Gewiß — und noch mehr. Die Fragen, für welche das Zeitalter der Aufklärung eine bündige Antwort zu haben glaubte, sind wieder offene Fragen geworden, die alten Gegensätze gähren neu auf, mit stärkeren Fermenten. Das neunzehnte Jahrhundert hat das achtzehnte noch lange nicht verdaut — und täte gut daran, es sorgfältig zu rekapitulieren.[1]) Wie avanciert und selbstbewußt war damals der freie Gedanke und wie ermattet hingegen die

---

[1]) Diese Aufgabe vererbte sich — so müssen wir nach 27 Jahren hinzufügen — ganz und gar als Transport der großen Bildungsabrechnung auch auf unser noch blutjunges, zwanzigstes Jahrhundert, und es ist bis jetzt nicht abzusehen, wann wir der Lösung näher rücken werden.

Widerstandskraft der Gegner! Jetzt liegt die Sache umgekehrt. Der theologische Dogmatismus hat sich um neue Dogmen verstärkt und der philosophische Standpunkt dagegen hat kein einziges zeitbelebendes Axiom gewonnen. Die Waffen im Arsenal des Denkens sind rostig geworden, die im 18. Jahrhundert und an der großen Wende zu unserer Zeit so blank erglänzten. Der Materialismus, die „Stoff- und Kraft“-Phrase hat keine Potenz in sich, die zum reinigenden und befreienden Geisteskampfe aufgeboten werden könnte. Ideen können nur durch ihresgleichen, nämlich wieder durch Ideen bekämpft werden — der alte Glaube lediglich durch eine neue starke Überzeugung von gleichfalls idealem Ursprung. Vor lauter Klugheit und praktischen Interessen ist uns diese abhanden gekommen. Dort in Paris steht jetzt am Seineufer die unruhig bunte Dekoration des Trokadero-Palastes als Zeitdenkmal des industriellen Fortschritts, aber sie ist nicht ein völlig passender Prospekt für die Voltaire-Feier, die eine stille Gewissenserforschung abgeben sollte, wie weit es seit seinem Jahrhunderte mit dem ideellen Fortschritte gediehen ist. Wie weit? Nun — drüben dampfen die Schlote der Fabriken und hüben schwingt man die Weihrauchfässer rascher und eifriger als je.

Die Franzosen selbst haben sich von ihrem eigentlich typischen und signifikanten Klassiker, den sie heute feiern, ziemlich weit entfernt und ihm entfremdet. Jeder kennt die Äußerung Goethes über Voltaire: sowie in Ludwig dem Vierzehnten ein französischer König im höchsten Sinne erstanden sei, ebenso in Voltaire der höchste, unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller. Ein Wort, in demselben Zusammenhange ausgesprochen, scheint mir aber noch bezeichnender: „Alles, was von Fähigkeiten und Fertigkeiten auf eine glänzende Weise die Breite der Welt ausfüllt, hat er besessen, und dadurch seinen Ruhm über die Erde ausgedehnt.“

Damit ist das Wesentliche gesagt. Ohne eigentliche Konzentration wirft sein Geist beständig ein helles Licht umher, bald blendend, bald wirklich erleuchtend, aber stets in weitem Umkreise wirkend. Er ist der Mann des Zeitalters wie des Tages; er beherrscht die Epoche, weil er die Wirkung des Moments nie versäumt, freilich sie oft auch ängstlich erlauscht. Er weiß die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, ob er jetzt in der Welt lebt oder sich scheinbar zurückzieht; rein Persönliches und Literarisches mischt sich in dem Eindruck, mit dem er die Zeitgenossen beschäftigt. Es läßt sich nicht verkennen, daß viel Schauspielerisches dabei mit unterläuft; wer mit Plan und Bewußtsein eine Rolle in der Welt und Literatur durchführt, zieht immer stark vom Metier an. Voltaire spielte nicht bloß Komödie auf seinem Haustheater, er studierte auch sonst sorgfältig seine literarischen Effekte und Abgänge, und wo er auch im großen Sinne wohltätig eingriff, wie in der Sache von Calas, Sirven, de la Barre — war immer einige wohlberechnete Inszenierungskunst dabei. Auch bei den edelsten Angelegenheiten wirkte der sensationelle Reiz mit. Voltaire steckte sein Licht stets auf einen möglichst hohen Leuchter, niemals unter den Scheffel. Auch wenn er sich verbarg, tat er es so, daß ihn alle Welt ausfand; der Einsiedler von Ferney lebte erst recht öffentlich, und indem er sich in seinen vielen Briefen bald le vieux Suisse, le vieux malade du mont Jura, le vieil Eremite und so in verschiedenen Variationen unterzeichnet, bereitet er sich eine recht geräuschvolle und vielbesprochene Einsamkeit.

Wohl lag es im Charakter des 18. Jahrhunderts, die Persönlichkeit in etwas auffälligerer Weise zur Schau zu stellen. Wer sich als volles Individuum fühlte, der zeigte es auch. Selbst in dem Auftreten unserer hervorragenden literarischen Gestalten ist etwas Theatralisches; bei Klopstock, wohl auch bei Goethe, nur nicht bei Lessing. In der französischen Re-

volution, in den Tagen des Konvents steigerte die Aufregung der Zeit, das rednerische Pathos jenen theatralischen Zug ins Gewaltsame, heftig Übertriebene, bis er wieder unter dem Direktorium zur geckenhaften Charge sich versteifte. Voltaire, aus der älteren Repräsentationsschule der Perücke stammend, besaß noch überdies die volle Grandezza der Eitelkeit, die so leicht ins Lächerliche ausgleiten kann; aber sein Zeitalter hatte das Organ für diese Art des sublim Lächerlichen selbst noch nicht recht entwickelt.

Ob nicht das Bewußtsein eines voll zugemessenen Weltruhms die Lebenskraft zu steigern, zu zäher Dauer zu spannen vermag? Schon Freytag, der in Frankfurt die vielbesprochene Verhaftung Voltaires im Auftrage Friedrichs des Großen zu besorgen hatte, verwundert sich in seiner Relation nach Berlin über dessen hageres, skelettmäßiges Aussehen; aber dieses berühmte, mit einer energischen Seele ausgestattete Skelett wandelte noch lange rüstig und zuversichtlich auf Erden. Er lebte nicht bloß in und mit seinem Jahrhundert, sondern er durchlebte es fast zur Neige. Denn die Revolution gehört nicht mehr zu seiner Zeit, von ihr datiert eine neue Epoche. Eben jene lange Dauer des Lebens und vielverbreiteten Wirkens gehört zur Vollendung einer so angelegten Existenz. Der herbe, kräftige Swift, früher schon Bayle, dann Newton und Locke, ebenso Montesquieu und auf deutscher Seite unser Lessing und Immanuel Kant — sie hatten ihre ganz bestimmten Aufgaben in dem großen Jahrhundert; Voltaire führte die geistigen Geschäfte des Jahrhunderts überhaupt mit aller Gewandtheit des Esprit, mit der vollen leichten Beredtsamkeit und Rechenschaftslegung eines glänzenden, klar exponierenden Stils. Er hält die Resultate des Zeitalters in steter Evidenz und besorgt den großen Umsatz der treibenden und lebendigen Gedanken. Ob er unter die eminent originellen Geister gehörte? Wohl kaum. Von England empfängt er

seine politischen und philosophischen Anregungen; im satyrischen Roman, besonders seinem „Mikromegas“, wandelt er sichtlich in den Fußstapfen Swifts; dichterisch setzt er die Schule des klassischen Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten in sein Jahrhundert hinein fort — aber der gewaffnete Witz ist sein eigen, die Kraft der Antithese nicht bloß als rednerische Figur, sondern im lebendigen Dienste der Zeit — eine beredtsame und schneidige Dialektik, der auch bei mäßiger Gründlichkeit in Vers und Prosa der aktuelle Zug nie mangelt.

In Voltaires Natur finden sich manche Rätsel, aber keine verborgenen Tiefen. Sein glatt sich verbreitender Esprit stellt ihn deshalb in die familiäre Nähe der Großen, der gebildeten Herrscher. Diese haben eine Scheu vor dem Enthusiasmus und der Leidenschaft, und die Marquis Posas erhalten nur in der Dichtung eine Audienz; aber der schnelle Witz und schimmernde Geist ist stets hoffähig, die durch Spott gewürzte Wahrheit ist selbst bei den Großen wohlgelitten. Daher Friedrichs des Zweiten Bewunderung für Voltaire; doch selbst der Weimarsche Hof, der Musensitz der deutschen Literatur, war ganz voltairisiert. Als die parodistische Dichtung „la Pucelle“, diese freche Spottgeburt aus Dreck und Geist zuerst handschriftlich verbreitet wurde, machte das Poëm (das für uns heutzutage unlesbar ist) durch die ganze vornehme Welt Sensation; es schien als Leckerbissen voll scharfem Gewürz zunächst für ihren Gaumen bereitet. Auch in seinen ernsten Äußerungen als Publizist wie als eleganter Geschichtsschreiber spricht Voltaire mit einer höflichen Verbeugung gegen die Großen hin; sein „Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten“ findet sofort den stärksten Widerhall bei Friedrich von Preußen, der im Feldlager in Schlesien (im Jahre 1742) das Buch wie eine Erquickung liest und verschlingt u. s. f. Er weiß den Mächtigen gewandt zu schmeicheln, freilich nicht ohne schlauen Rückhalt; durch gesellschaftliche Eigenschaften

stellt er sich ihnen nahe und macht sie glauben, die Aufklärung habe in seiner Person die Partei der herrschenden Mächte genommen. Etwas ist auch daran. Voltaire blieb doch der Meinung, von unten, von der Masse her, sei kein Heil zu erwarten; die Fürsten mit den Philosophen und Gebildeten im Bunde müßten die neue bessere Zeit heraufführen. „Das Volk wird immer dumm und barbarisch sein; es sind Ochsen, die ein Joch, einen Stachel und Heu brauchen." Dies ist die richtige Aristokratie des Geistes, ganz programmgemäß ausgesprochen, welche zu den ererbten Privilegien der vornehmen Stände auch noch das neue Privilegium der Aufklärung hinzufügt.

Wie zu den Erdengöttern stellte sich der böse Philosoph auch in ein leidliches Verhältnis zu dem lieben Gott — der obersten, unsichtbaren Instanz der bestehenden Ordnung. Er hatte die dreiste Laune, seine Tragödie von Mahomed, „diesem Tartüffe mit dem Schwerte in der Hand", niemand anderem als Papst Benedikt dem Vierzehnten selbst zu widmen — er bekämpfte die Hierarchie und den dogmatischen Glauben, „auf den vom obersten Kirchenfürsten bis zum letzten Kapuziner hinab jeder seinen Thron oder seine Küche gründe", mit allen Waffen des Verstandes und Witzes und einer nie ermüdenden brillanten Fechtkunst: aber die Existenz Gottes tastet er nicht an und bekennt sich jederzeit ausdrücklich als Deist. Die Worte, die er kurz vor seinem Tode niederschrieb und die noch heute die Pariser Bibliothek aufbewahrt, enthalten den schließlichen Ausdruck seiner Denkart: „Ich sterbe in Anbetung Gottes, in Liebe zu meinen Freunden, ohne Haß gegen meine Feinde und mit Verwünschung des Aberglaubens." In Ferney übte der Gutsherr Voltaire sein Patronatsrecht aus und baute dort eine Kirche mit der Inschrift: „Deo erexit Voltaire." Der berufene Freigeist nahm also da den Herrn bei sich selbst zu Gaste auf — allerdings war es nicht der Gott der Theo-

logen, nicht der Herr der Heeresscharen, sondern der Gott nach der Doktrin Tolands und der englischen Deisten, dem dieser Tempel geweiht war, obgleich in demselben doch vorläufig nach gutkatholischem Brauch Messe gelesen werden mußte. Schwierig bleibt es immerhin, einen Geist, dessen höchste, geniale Kraft der Äußerung im Witz und in der Ironie liegt, an einem so zarten und tiefliegenden Punkt der Überzeugung sicher zu fassen. Der Voltairesche Gott ist doch ein problematischer Gott, so oft er ihn auch verkündigt. Verdächtig ist dabei, wie David Strauß bezeichnend hervorhebt, der Nützlichkeitsbeweis, den Voltaire immer in Bereitschaft hat — die Hinweisung darauf, daß der Gottesglaube für den Bestand der menschlichen Gesellschaft nicht wohl zu entbehren sei. „Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer!" Sein Gott ist ihm ebensowohl nach unten nötig, um die Bauern im Zaume zu halten, als nach oben, um den Fürsten das Gefühl der Verantwortung, die Pflicht der gerechten Regierung einzuschärfen. „Keine Gesellschaft kann bestehen ohne Gerechtigkeit: verkünden wir darum einen gerechten Gott. Wenn das Gesetz des Staates die bekannten Verbrechen straft, verkündigen wir einen Gott, der die unbekannten Verbrechen strafen wird. Ein Philosoph mag Spinozist sein, wenn er will; aber der Staatsmann sei Deist!" Dieses höchste Wesen, zu dem sich der Staatsmann bekennen soll, ist freilich nur ein Gott aus Zweckmäßigkeit, dem Menschenwohl zulieb von Verstandes Gnaden wieder eingesetzt. Doch bezeichnet selbst dies die Denkweise des achtzehnten Jahrhunderts: Alles muß dem Menschen und seiner Wohlfahrt dienen — auch der Gottesbegriff, wenn er dafür durchaus nötig ist.

Ich lege anekdotischen Zügen keinen allzugroßen Wert für die Charakteristik bedeutender Persönlichkeiten bei; aber einer wirkt doch eigentlich ergreifend. Benjamin Franklin hielt sich kurz vor Voltaires Tod als Abgesandter der neuen nord-

amerikanischen Republik in Paris auf. Er brachte seinen Enkel zu dem Greis und bat für ihn um dessen Segen. Voltaire legte die Hände auf das Haupt des Knaben und segnete ihn mit den Worten: „Gott, Freiheit, Toleranz!“ Eine schöne Mitgabe des scheidenden geistigen Beherrschers einer ganzen Zeit für den Sprößling eines in einer neuen Welt aufgehenden Geschlechts! Auch wir können etwas von diesem patriarchalischen Segen aus der Aufklärungszeit brauchen. Es läßt sich nicht ohne Schrecken ausdenken, was aus der Welt ohne den großen kulturhistorischen Luftreinigungsprozeß jener Epoche geworden wäre. Thomas Carlyle, der über die ganze Zeit und über Voltaire in seinen Essais wohl eine ziemlich unwirsche Meinung hat, sagt unter anderem: „Es rühmte sich ein Zeitalter der Erleuchtung zu sein, und eine solche war allerdings vorhanden — nur war außer den erleuchteten Fenstern fast gar nichts dabei zu sehen!“ Und über Voltaire insbesondere fällt das harte Wort: „Von Natur oder durch Gewohnheit ist der Spott der unwiderstehliche Hang seiner Geistesrichtung geworden, so daß für ihn in allen Dingen die erste Frage nicht lautet: was ist wahr?, sondern: was ist falsch? Er sucht nicht zu ermitteln, was zu lieben und ernstlich zu Herzen zu nehmen, sondern was zu verachten und mit Hohn zur Tür hinauszuwerfen ist.“ Dies ist eine unberechtigte Aufwallung; in einer Zeit, deren nächste Aufgabe es ist, Irrtümer zu beseitigen, um Raum, um reinen Boden für neue Erkenntnisse zu schaffen, hat auch der Spott sein Recht, wenn er einem ernsten Interesse dient. Allerdings wurde in Frankreich mehr die negative Seite des Aufklärungsprozesses besorgt; in Deutschland kam durch Lessing und Herder die positive Ergänzung hinzu — das Licht wurde zur Wärme und senkte sich mit sonnigem Schein auf den grüngoldenen Baum unserer Dichtung nieder. Doch jene glänzend durchgebildete Negation stehe uns nicht minder in Ehren. Sie hat auch ihre eigene

Kunstform erzeugt, und Voltaire vor allem verstand es, sich zugleich in polemischer Kampfstellung auszulegen und geistreich zu fabulieren, wie er es besonders in seinen Erzählungen: dem „Candide", dem „Ingénu" so reizvoll getan hat. So wurde denn auch die Negation in vollen Trieben produktiv. Wir modernen Menschen müßten einen schlechten Schulweg durchgemacht haben, um nicht die Einseitigkeiten der Aufklärungspolemik genau korrigieren und auf ihr richtiges Maß zurückführen zu können. Aber ebensowenig dürfen wir uns die Resultate jener Zeit entgehen lassen, die mit so großer Anstrengung, mit allem Aufgebot der kampffähigen Kräfte des Geistes einmal errungen worden sind.

Zum Gedenktag Jean Jacques Rousseaus.

(Geboren 28. Juni 1712, gestorben 2. Juli 1778.)

(„Die Presse". Feuilleton vom 3. Juli 1878.)

Es war seit jeher eine Unart der Pietät oder vielmehr der Parteinahme der Verehrung, stets zwei große Namen mit scharfer Betonung antithetisch auszusprechen; so Raphael und Michelangelo, Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven — und ebenso seit lange Voltaire und Rousseau. Diese hohen Gestalten erhalten da nicht einfach nebeneinander ihre Stellung, auch nicht einfach gegenüber, sondern unter einem gewissen schiefen, polemischen Winkel von so und soviel Graden, den erst die Nachwelt, die beiderseitige Anhängerschaft, in dieser Art richtet. Selten oder nie erzeugt eine Literatur- und Kunstperiode einen einzigen Gipfel; auf der Höhe derselben spalten sich aufs neue die Gegensätze, sehr fein, aber umso schärfer, und es entstehen da oben ganz wundersame Hälften, von denen jede wieder ein Ganzes ist. Wenn sich die Säfte im Baume der Menschheit mächtiger regen, dann schießen die stärksten Triebe nach verschiedenen Seiten, ja nach ganz divergierenden Richtungen hin — doch eben darum gibts auch eine volle Krone, mit vollem Laub und stillreifenden Früchten.

Voltaire und Rousseau! Es fällt uns nicht ein, an diesen Gestalten bloß das schulmäßige Spiel der äußerlichen,

willkürlich gestellten Parallele zu versuchen; Jeder wirkte voll in seiner Art und dadurch vergleichen sie sich ja mit einander selbst. Voltaire vollendet mit bestimmtem Bewußtsein seine Zeit und Rousseau beginnt mit starken, drängenden Instinkten eine neue; jener ist ein aufklärender Geist, der den ganzen Beleuchtungs-Apparat der Gedanken seiner Epoche mit voller Raschheit und Fertigkeit beherrscht; dieser eine suchende, bei aller Empfindsamkeit leidenschaftliche Natur, welche die Gefühle und ursprünglichen Regungen der Menschheit wieder in das ausgetrocknete Bett zurückleiten möchte. Um Voltaires berühmte Perücke strahlt noch der ganze Glanz der Kulturwelt des Rokkoko, der geistreiche Despotismus der hellen Geistesmacht, und die alternde Welt, die vornehme Gesellschaft sieht in diesem brillanten Aufklärungslicht sogar sehr wohl konserviert, ja blendender aus als je. Rousseau, der sich in seiner Jugend vom Bedienten zum Schreiber, dann zum Musiklehrer und Privatsekretär weitertrotzt, beginnt schon in seinem Herzen den Krieg gegen diese Kulturwelt, welche er mit bitteren Erfahrungen durchwandelt hat. Er, der Sohn aus dem Volke, gibt die erste Grolltonart für die demokratische Stimmung an; in seinem Gemüt donnert die Revolution schon von ferne, wenn auch nur wie im Traum. Scharf unterscheidet sich da der aristokratisch angelegte Literat, der ebenso ausgelernte wie emanzipierte Jesuitenzögling von dem Uhrmacherssohn aus Genf, von dem bei Romanen aus dem mütterlichen Nachlaß aufgewachsenen Kind der Werkstätte, welches Sentimentalität, Volkstrotz und etwas Kalvinismus gleichmäßig in sich einsog. Die großen Konfessions-Gegensätze von ehedem klingen auch in allen späteren Bildungsumwandlungen nach, und bei der fortgeschrittensten Aufklärung merkt man doch etwas von dieser Herkunft. Allerdings bleibt da das Konfessionelle nicht mehr in der kirchlich bedingten Form zurück, wohl aber dessen Kolorit und allgemeine Atmosphäre. Aus dem Jesuitenkolleg brachte

Voltaire die frühgeschulte Fertigkeit der Dialektik, ich möchte sagen, ein gutes Stück der feinen Schlauheit seiner Bildung mit, und ebenso wirken die Eindrücke der altbürgerlichen Genfer Gläubigkeit aus Rousseaus Kinderstube durch sein ganzes Leben nach — bald verdunkelt, bald wieder neu aufleuchtend. Er war Deist, wie Voltaire — doch wie verschieden ist der Gott nach dem Herzen Rousseaus von demjenigen, wie ihn der Verstand Voltaires postuliert! Man vergleiche nur den Artikel „Dieu“ in dessen philosophischem Wörterbuch mit der „Profession de foi du Vicaire Savoyard“ in Rousseaus „Emil“. Voltaire hielt es für eine rationalistische Pflicht, seinen Gott zu beweisen, für Rousseau war es ein Bedürfnis der Empfindung, den seinigen zu bekennen. Er respektiert nichts in der bestehenden Ordnung der Dinge, aber im Hintergrunde der Welt liegt für ihn ein unantastbar Heiliges. Und sein Naturgott — dies war er ja — ruhte nicht in der einsamen Höhe des Beweises wie der Voltaires; er rührte sich demagogisch wie alle echten Rousseauschen Ideen, und erweckte ihm die bittersten Feinde, bei den Materialisten wie bei den Pfaffen. „Die stolze Philosophie“ — dies ist sein Wort — „führt zur herzlosen Freigeisterei, die blinde Gläubigkeit zur wilden Verfolgungssucht. Vermeidet beides, habt den Mut, Gott zu bekennen vor den Philosophen; habt auch den Mut, Menschlichkeit zu predigen vor den Verfolgungssüchtigen!“ So spricht nur Jemand, der so ehrlich und offen ist, sich's mit jeder Partei zu verderben. — Noch weiter gehen die Gegensätze zwischen den beiden großen Gedankenführern. Voltaires glänzender Verstand wandelt durchaus mit der Zivilisation des achtzehnten Jahrhunderts und gibt ihr eigentlich selbst den höchsten Ausdruck; Rousseaus Gemüt empört sich gegen das ganze Machwerk, das die Zivilisation am Menschen vollbracht hat, er reklamiert die Rechte der Natur gegenüber der Verbildung der Geschichte und dies in einem Jahrhundert, das

sich jedenfalls mit Puder und Schminke, mit Rechtswillkür, Frivolität und unnatürlichen Konvenienzen am weitesten von dem Vorbilde der Natur entfernt hatte, und wo das faule Holz der Kultur mit dem täuschendsten Glanze phosphoreszierte . . . Es ist sehr begreiflich, daß für Voltaire sofort das Stichwort für seinen Witz fiel, als ihm Rousseau seinen „Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes“ übersendete. „Noch niemals“ — meinte er spottend — „habe Jemand so viel Geist aufgewendet, um uns zu Bestien zu machen; man bekomme förmlich die Lust, auf allen Vieren zu laufen.“ Voltaire lebt einmal in und mit der Welt, die Rousseau mit aller Energie seines leidenschaftlichen Raisonnements in ihren Grundlagen angriff. Auch die Anziehungskräfte, die sich in ihrem Leben wirksam erweisen, scheiden sich in der Richtung nach oben und unten. Voltaire, selbst ein Souverän im Reiche der Bildung, läßt sich von den Großen und Mächtigen aufsuchen und bewundern; Rousseau sucht seinerseits das Volk auf, er setzt sich unter die Bäuerinnen von Motiers und flicht mit ihnen Riemen, er treibt mit den Dorfbewohnern eine Art idyllischer Abgötterei. Es ist die Sehnsucht nach primitiven Zuständen, die darin in bezeichnender Weise sich ausspricht, nicht nur in der Form der Theorie, ebenso als Lebenstendenz. Auch sein treues Zusammenleben mit der „schlichten“ Therese Levasseur, dem Schänkmädchen aus Orleans, die nicht viel über fünf zählen konnte, sieht so aus, wie ein im eigenen Hause durchgeführter Protest gegen die Bildung, wie die durchprobierte Naturehe. Seinen „Emil“, dem er in dem berühmten Erziehungsroman die Gattin selbst auswählt, suchte er doch auf passendere Weise zu verheiraten; hierin ging er sogar in der Theorie nicht so weit, als in der eigenen Lebenspraxis.

In bedeutenden Literatur-Perioden zeigt sich bald der Kopf, bald das Herz mehr produktiv und einflußreich auf die

Zeit — oft auch kommen beide Wirkungen rasch aufeinander. So war es dazumal — und in diesem Sinne vertritt Voltaire, um es mit einem Worte zu sagen, den befreienden Gedanken des Zeitalters, Rousseau die befreiende Macht der Empfindung. Diese hat keinen begrenzten Wirkungskreis, sie wirkt weiter hinaus in die folgende Zeit. Rousseau bohrt überall nach Quellen; in seinen Schriften rauscht es wie von hervorbrechenden Wassern und diese fließen eben weiter, sie schaffen sich eine Strömung in die Zukunft hinein. Wenn Grimm in seiner „Correspondenz" einmal sagt, „Rousseau sei um zwei Jahrhunderte zu spät geboren — in einer Epoche großer Religionsbegeisterung würde er der Stifter einer neuen religiösen Sekte geworden sein", so ist dies ebenso fein, als auch wieder einseitig bemerkt. Eine Weltansicht, die von der Empfindung ausgeht, ist immer eine Art von Glaube; sie hat in der Tat einen religiösen Zug und eine der Religion verwandte Macht, auf die Gemüter zu wirken. Die Anzahl der Rousseau-Gläubigen war gar groß und weit ausgebreitet in Frankreich wie in Deutschland, von ihm ging Gemeinde um Gemeinde aus und seine Ansichten wurden nicht als bloße Lehrmeinungen, sondern mit dem Eifer und der Wärme der Parteistellung ergriffen. Er überzeugte nicht bloß, er zündete da, wo er wirkte. In einer Art von Ekstase, von Natur-Inspiration gingen ihm die Grund-Ideen seiner Weltanschauung auf; so scheint z. B. jener tieferregte psychologische Zustand vor der Abfassung des Discours sur les Sciences et les Arts, wie er ihn in den Briefen an Malesherbes höchst lebendig schildert, doch mehr als eine bloße interessante Eingebung der Affektation zu sein. Mit dem Wort „Natur-Evangelium", welches Goethe zunächst von dem Emil, dem Werke Rousseaus über die Erziehung, gebraucht, kann überhaupt die ganze schwärmerisch-geniale Heilslehre bezeichnet werden, die er als Prophet in allen seinen Schriften vortrug. Der von den Irrwegen

und falschen Konventionen der historischen Bildung zu befreiende Mensch — er ist's, dem nach allen Seiten hin die neue Erlösungstat gilt. Für ihn werden die Grundlinien der naturgemäßen Staatsordnung, für ihn ebenso der Plan einer naturgemäßen Erziehung entworfen — ihm sollen nicht minder die natürlichen Rechte des Herzens in allen persönlichen Beziehungen unverbrüchlich gewahrt sein und bleiben. So findet das „Natur-Evangelium" Rousseaus ebenso sehr einen politischen, wie einen pädagogischen und belletristischen Ausdruck; es ist im „Contrat social" zu erfragen, aber in gleicher Weise im „Emil" und in der „neuen Heloise". Durch alle seine Schriften geht zwar keine systematische Einheit, wohl aber die Einheit der starken, gleichartigen Grundempfindung. Sie wenden sich teils polemisch gegen die bestehenden Zustände, teils bauen sie im Geiste die neue, bessere Ordnung auf. Hermann Hettner weist diesen Zusammenhang in seiner „Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhunderte" scharfsinnig nach. „Der Emil ist die Antwort auf die Abhandlung über die Künste und Wissenschaften, der Gesellschaftsvertrag die Antwort auf die Abhandlung über die Ungleichheit der Stände. Der Discours sur les sciences wollte beweisen, daß die bestehende Bildung vom Übel sei; der Emil will die Menschen für die rechte und echte Bildung erziehen. Die Abhandlung über die Ungleichheit wollte dartun, daß der bestehende Staat dem wahren Wesen des Menschen in schreiendster Unvernunft widerspreche; der Gesellschaftsvertrag will den rechten und echten Staat suchen, welcher die unveräußerlichen Forderungen der eingebornen Menschennatur wieder herstellt und zur ungeschmälerten Geltung bringt." So schließt sich der Kreis, der die Rousseauschen Ideen umschreibt, überall mit feuriger Linie hingezeichnet. Wer wird noch jetzt verkennen, daß Rousseau die Natur an sich, d. h. die rohe, unentwickelte Natur in ihrem Werte überschätzt, dagegen die

historische Entwicklung, die doch auch zur Natur des Menschengeschlechtes gehört, einseitig verkannt habe? Daß er die Wissenschaft und Kunst irrtümlich beschuldigt, es werde Einfalt und Tugend durch sie zerstört, das Talent auf Kosten des Charakters gebildet u. dgl. m.? Aber Rousseau beurteilte eben, wie ich schon sagte, die Ergebnisse der Zivilisation nach der letzten Probe davon, die ihm das eigene Zeitalter bot — und diesem gegenüber hatte der leidenschaftliche Notschrei nach der ursprünglichen Natur sein volles Recht. „Da verrammeln sie die gesunde Natur mit abgeschmackten Konventionen" — dies meinte ja auch Karl Moor, ehe er hinging, in den böhmischen Wäldern eine Räuberbande zu gründen.

Es gibt keine Schrift Rousseaus, die systematischer in den richtigen Formen der Abhandlung geschrieben wäre, als diejenige, die unter dem Titel „Du contrat social, ou Principes du Droit politique" im Jahre 1762 erschien. Und doch geht dieses Raisonnement über heiße unterirdische Quellen dahin. Montesquieu fand noch für seine Doktrin an dem englischen Konstitutionalismus ein bestimmtes, historisches Vorbild; Rousseau geht auf die Naturpostulate der staatlichen Gemeinschaft nach ihrer ersten Intention zurück — er wird zum Propheten, zum inspirierten Vertreter der Volkssouveränetät, der volonté générale. An eine unmittelbare Verwirklichung seiner Theorie dachte Rousseau nicht im Geringsten; das Blut eines einzigen Menschen, wie er sich einmal äußerte, scheine ihm unendlich mehr wert, als die Freiheit des ganzen Menschengeschlechts. Und doch wurde dieses doktrinäre Wetterleuchten später zu einem mächtigen Gewitter, welches die ganze Atmosphäre furchtbar erschütterte. Der Contrat social selbst tritt in blutig ernste Realität, er wird die Bibel der Revolution in ihrem Übergange zum Radikalismus des Konvents.

In Deutschland bleibt es bei einem bloßen Wetterleuchten der Rousseauschen Ideen am geistigen Horizont; der

edukatorische und belletristische Einfluß, der von ihm ausgeht, macht sich bei uns tief und eindringlich fühlbar — wie begreiflich, nicht auch der politische und revolutionäre. Aber jener Einfluß allein war so weitreichend, so auferweckend und mächtig anregend, daß schon darum eine Säkularfeier Rousseaus auch als eine halbe deutsche Angelegenheit gelten kann. Wir wollen hier davon absehen, daß der seltsame Basedow in seinem Dessauschen Philanthropin eine Musterwirtschaft „naturgemäßer und rein menschlicher Jugendbildung“ frei nach dem Musterbuch des Emil einzurichten versuchte, daß ferner der reformatorische Schulmann Pestalozzi, bei aller Besonnenheit seines Erziehungssystems, immer die großen Anregungen von dorther zugestand, die er dann im praktisch-pädagogischen Sinne weiterbildete. Wie groß sind aber außerdem die verjüngenden, neubelebenden Einwirkungen, die sich durch Rousseau auch der deutschen Literatur, dem „jungen Deutschland“ von damals, der Sturm- und Drangperiode mitteilten. Die unmittelbarste Einwirkung seines „Natur-Evangeliums“ war diejenige, welche die Dichtung davon erfuhr. Sie richtete sich mächtig daran auf — und wenn der Naturdrang sich hier auch ganz selbständig geregt hatte, tönte ihm doch von dort das befreiende Losungswort entgegen. Der Begriff, den wir jetzt überhaupt von der Poesie haben, diese Auffassung, daß sie nicht bloß eine Kunstform sei, sondern uns durch starke, spontane Naturlaute des Gefühls ergreifen müsse — dies Alles stammt als durchgreifende, neue Anschauung doch zuletzt von Rousseau her. In seiner „neuen Heloise“, in seinen „Konfessionen“, selbst in seinen Briefen spricht sich diese poetische Spontaneität aus — keineswegs in seinen früheren Versuchen auf der Versedrechselbank. Wenn Franz, der empfindsam überreizte Knappe Weislingens, einmal bei Goethe sagt: „So fühl’ ich, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz,“ dann schwatzt der Junge ein

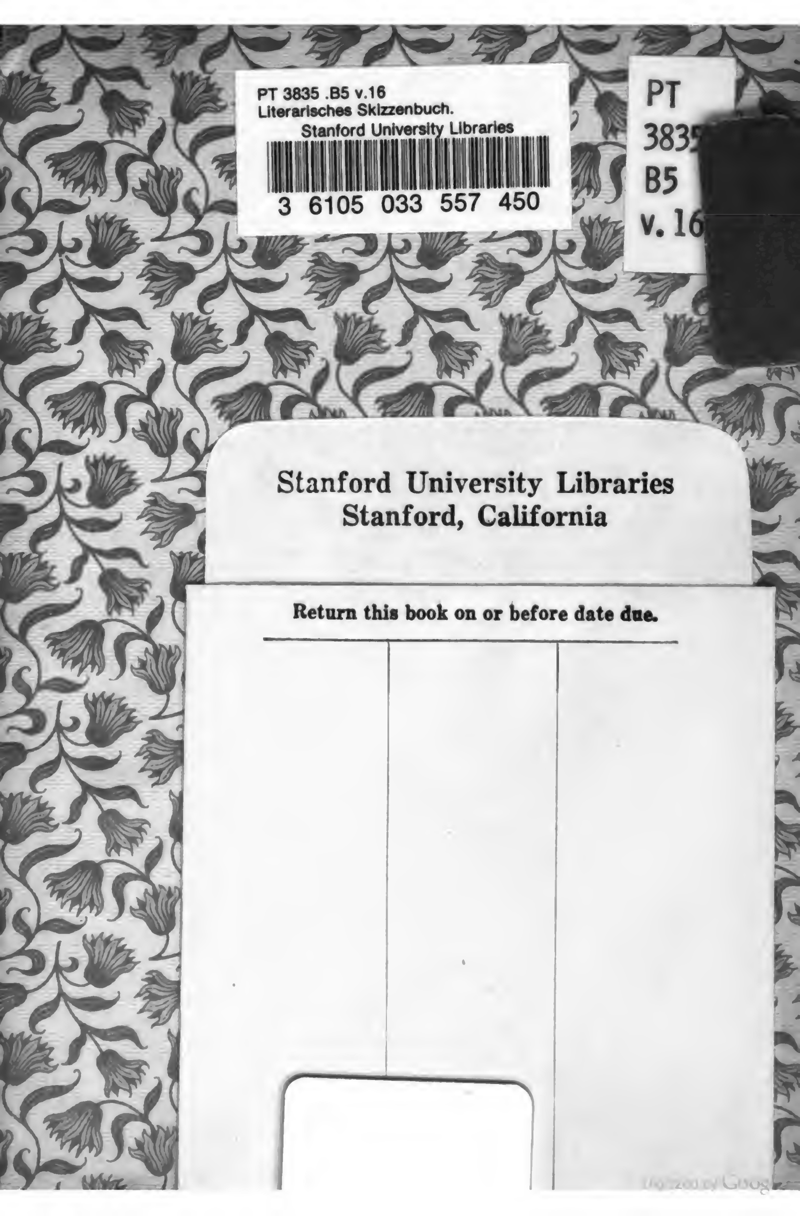
wenig aus der Rousseauschen Schule. Die Weichlichkeit des Empfindens, die unvermittelte Reizbarkeit und leidenschaftliche Aufregung, das „liebe, verzogene Herz“ — dies Alles hat sich die Zeit unserer Originalgenies mit verschiedenen deutschen, selbständigen Eigentümlichkeiten und interessanten Unarten dazu vollauf vergönnt, aber sie hat diese Flegeljahre weiterhin überstanden. — Der zweite Teil der „neuen Heloise“ enthält neben anderen, sehr ausführlichen Exkursen auch einen über die Landschaftsgärtnerei. Rousseau ist selbst der echte und richtige Landschaftsgärtner der Poesie gegenüber der alten Versailler Gartenkunst der akademischen Dichtung; über seinen Naturstaat und seine Naturerziehung läßt es sich streiten, aber in der Dichtung behielt sein Prinzip zuletzt doch Recht.

Und dies sei auch in Deutschland in vollen Ehren zugestanden. Noch hören wir, wenn wir nur wollen, den Strom durch unsere Auen rauschen, der bei ihm seinen ersten Erguß hat. Er fließt nahe dem „deutschen Haus“ in Wetzlar vorbei, wo der Werther-Roman des jungen Goethe spielt, er rauscht etwas wilder und brausender durch die „böhmischen Wälder“, wo Karl Moor mit seiner Bande haust. Die empfindsam-kontemplative Seite der Rousseauschen Dichtung entwickelt sich in zarterer und vollerer, in echt germanischer Tonart bei Goethe weiter, sein erregter Unwille gegen die Mißachtung natürlichen Rechtes grollt mit edlem, deutschem Jünglingszorn bei Schiller in seiner ersten Periode fort. Eine bedenkliche literarische Schule hat er wohl auch gebildet, es ist die der „Bekenntnisse“, der Selbstbiographien. Er selbst hat uns mit einer Aufrichtigkeit ohnegleichen die Schmutzflecken seines Lebens enthüllt, vor der wir erschrecken; diese schönseelig-zuchtlose Wahrheit der Empfindung hat leider eine vielfache Nachfolge gefunden. Es scheint fast darin die Konsequenz zu liegen, daß man sich im Leben beflecken mag wie man will, wenn sich nur zuletzt das ganze Lebensbild zum reichen psychologisch-

interessanten Erzählungsstoff gruppiert. Rousseau selbst hat sich bei seiner Naturtheorie den Ablaß für die Vernachlässigung seiner sittlichen Individualität geholt. Die Bildung des Charakters geht über die liebe Natur hinaus, sie ist ein Werk der moralischen Kultur und diese ist immer ein Prozeß unter bestimmten geschichtlichen Voraussetzungen. Der belletristische Naturmensch, als der sich Rousseau selbst uns in seinen Konfessionen gibt, kann mitunter sehr gewinnend und liebenswürdig sein; er hat auch die Virtuosität, sich beim Leser meist durch einen guten Stil Verzeihung zu erschmeicheln oder ihn durch eine große Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst zu verblüffen — aber bei genauer Prüfung erschrickt man oft über die Taschenspielerei des sich selbst absolvierenden Gefühls mit unwandelbaren, sittlichen Grundsätzen. Goethe hat in „Wahrheit und Dichtung" das gefährliche Unternehmen der biographischen Selbstschau in eine höhere und reinere Sphäre gehoben; er besaß jedoch den künstlerisch-sittlichen Takt dafür, sein Leben ohne Selbstbeschönigung und ungezügelte Offenheit, mit seinen Fehlern und berechtigten Bestrebungen in epischer Klarheit auszubreiten. Zugleich trat bei ihm die Tendenz hinzu, den eigenen Lebensstoff zum reinen Kunstwerk herauszuarbeiten, zu dem Hauptroman seiner Romane. So wurde die Wahrheit zur Dichtung — um aber in diesem feinen ästhetischen Prozeß einem höheren Sinn gemäß wieder w a h r zu werden und zu bleiben.

N





PT 3835 .B5 v.16
Literarisches Skizzenbuch.
Stanford University Libraries
3 6105 033 557 450
PT
3835
B5
v.16
Stanford University Libraries
Stanford, California
Return this book on or before date due.

